This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

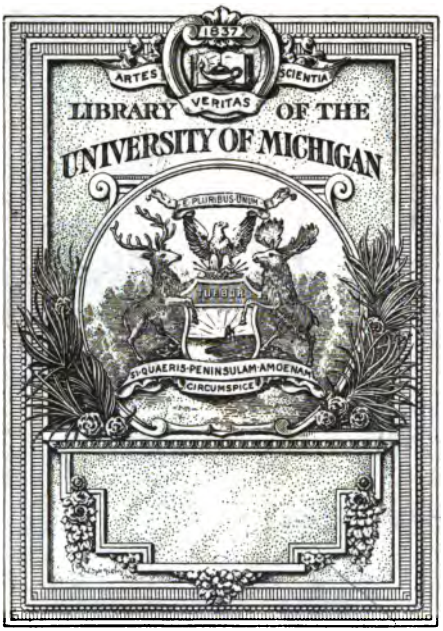
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

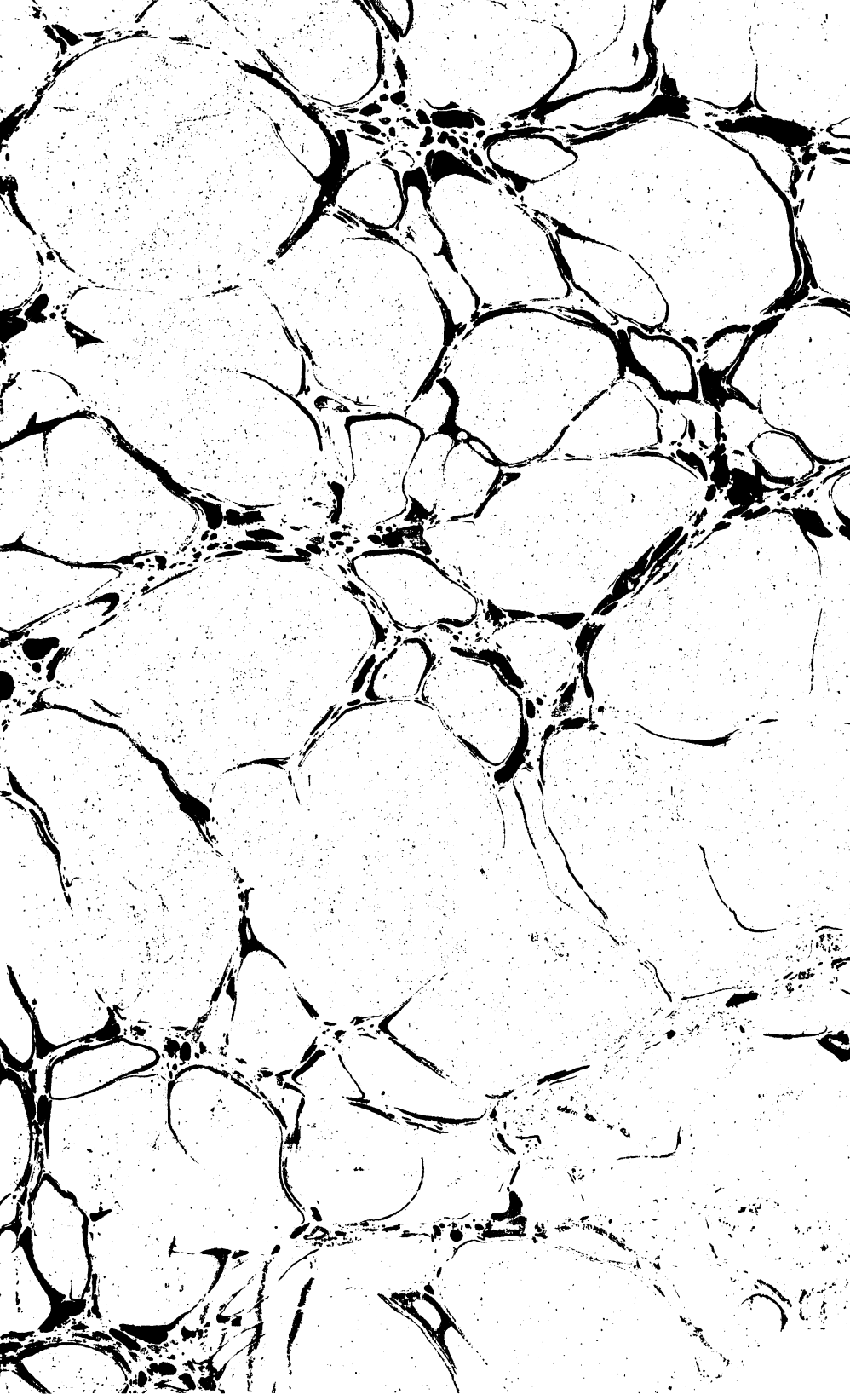
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Ry 162-1

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOLOGIE ET DE LITTÉRATURE MODERNES

Ch. Schmidt, A. Fauconnet, Ch. Andler, Xavier Léon,
E. Spenlé, F. Baldensperger, J. Dresch, A. Tibal, A. Ehrhard,
Mme Talayrach d'Eckardt, H. Lichtenberger, A. Lévy.

Études sur Schiller

Le « sieur Gillet », citoyen français. — Le pessimisme de Schiller. — Deux sources méconnues de la « Fiancée de Messine ». — Schiller et Fichte. — Schiller et Novalis. — Schiller et Camille Jordan. — Schiller et la Jeune Allemagne. — Schiller et Hebbel. — Schiller et Chénier. — Schiller et F.-A. Lange. — Schiller jugé par Richard Wagner. — Schiller et Heinrich von Stein.

Paris, FÉLIX ALCAN, éditeur, 1905.

ÉTUDES SUR SCHILLER

COULOMMIERS

Imprimerie Paul BRODARD.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOLOGIE ET DE LITTÉRATURE MODERNES

ÉTUDES SUR SCHILLER

PUBLIÉES

POUR LE CENTENAIRE DE LA MORT DU POÈTE

PAR

la Société pour l'Étude des Langues et des Littératures modernes
et la Société d'Histoire moderne

LE « SIEUR GILLER », CITOYEN FRANÇAIS.

LE PESSIMISME DE SCHILLER. — DEUX SOURCES MÉDIÉVALES DE LA « FIANCÉE DE MESSINE ».

SCHILLER ET FICHTE. — SCHILLER ET NOVALIS. — SCHILLER ET CAMILLE JORDAN. — SCHILLER ET LA JEUNE ALLEMAGNE. — SCHILLER ET HEBBEL. — SCHILLER ET L'AUTRICHE. — SCHILLER ET F.-A. LANGE. — SCHILLER JUGÉ PAR RICHARD WAGNER. — SCHILLER ET HEINRICH VON STEIN.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1905
Tous droits réservés.

26 Nov. 09 Lac.

AVANT-PROPOS

Nous offrons au public le premier volume d'une *Bibliothèque de philologie et de littérature moderne* qu'un groupe de germanisants et d'anglisants français essaie de fonder. Il nous a paru que cette publication méritait une place à côté de la *Revue germanique*, à laquelle pour une part elle pourra être coordonnée. La *Revue* semble destinée surtout à accueillir des notes courtes et des travaux de vulgarisation indispensables. La *Bibliothèque* éditera surtout des mémoires érudits de quelque étendue. Les deux œuvres ont droit toutes deux à l'existence, et vivront dans une parfaite entente. Elles satisferont ensemble non seulement au goût d'un public cultivé et de plus en plus soucieux de la vie intellectuelle des pays étrangers, mais aussi au besoin d'une production savante originale en matière de littérature moderne, qui, sans doute, a toujours eu en France des maîtres incontestés, mais qui est devenue plus abondante dans les dernières années.

Un fascicule réduit de notre volume sera offert comme supplément aux lecteurs de la *Revue Germanique*. Ils forment en France un premier groupement des esprits curieux de la civilisation et du mouvement des idées dans les pays du Nord. A côté d'eux, il y a l'élite plus restreinte des personnes préoccupées de science pure et d'érudition. C'est à elle que nous soumettons notre volume intégral.

199954

Les études qui composent ce volume sont dédiées à la mémoire du grand poète allemand mort il y a cent années. Dans le défilé du cortège littéraire qui, en mai dernier, a déposé des palmes triomphales sans nombre au seuil de cette *Fürstengruft* de Weimar, où Schiller dort aux côtés de Gœthe, nous croyons qu'une petite députation française devait figurer. Schiller n'est pas seulement un poète allemand : nos aïeux de la Législative l'ont fait citoyen français pour des raisons dont ils se rendaient un compte assez net. Aucun des poètes allemands de son temps n'a été plus voisin des idées qui ont représenté la France dans le monde depuis 1789. Peut-être est-ce pour cela qu'aux fêtes de mai, cette année, de certaines sympathies très hautes lui ont manqué. Mais, à cause de cela aussi, nous ne devons pas oublier, quant à nous, que Schiller est du petit nombre d'Allemands dont la nation française a voulu qu'ils fissent de la France une seconde patrie morale, et dont elle a espéré, aux termes du décret qui les naturalise, qu' « ils compteraient les Français parmi leurs frères ».

Nous ne pouvions pas offrir au public savant beaucoup de trouvailles documentaires. Ces trouvailles sont réservées, par la force des choses, aux travailleurs qui ont accès à des collections d'archives inexistantes en France. Notre recueil est une série d'études interprétatives, destinées surtout à établir l'influence de Schiller. Il se différencie ainsi des recueils nombreux que l'année 1905 a vus éclore ; et, malgré des lacunes, qui nous sont connues, nous croyons qu'il les complète utilement. Le lent travail des cent années écoulées depuis la mort de Schiller fait, en de certaines parties de son œuvre, paraître aujourd'hui des traces de vétusté. Il importait de savoir ce qui de sa pensée est resté vivant. La vitalité vigoureuse de la pensée schillérienne apparaît nettement en ce qu'elle a été recueillie par d'autres esprits d'élite qu'elle a stimulés pour des créations

nouvelles. Et aujourd'hui encore il ne semble pas que l'action de cette pensée soit arrivée à son terme ni que l'interprétation en soit épuisée. Ce sera le sens de l'originalité des études que nous publions.

La Société pour l'étude des Langues et des Littératures modernes,
La Société d'Histoire moderne.

I

LE « SIEUR GILLER » CITOYEN FRANÇAIS

Le 24 août 1792, Marie-Joseph Chénier, à la tête de plusieurs citoyens de Paris, se présentait à la barre de l'Assemblée Législative et donnait lecture d'une pétition qui débutait ainsi : « Législateurs, au moment où une Convention nationale va élever la Constitution française au niveau de la déclaration des droits, tous ceux qui, dans les diverses contrées du monde, ont mûri la raison humaine et préparé les voies de la liberté, doivent être regardés comme les alliés du peuple français. Vous pouvez resserrer cette alliance par les nœuds d'une adoption glorieuse. Quand Rome, souveraine et libre, avait assujetti tous les trônes de l'univers, les rois briguaient l'honneur d'être élevés à la dignité de citoyens romains. Ce ne sont point des tyrans que nous vous proposons d'adopter au nom du peuple français, mais des philosophes courageux qui ont sapé les fondements de la tyrannie. Décernez aux vertus, aux talents, à l'amour de la liberté une illustre et digne récompense, et que les bienfaiteurs de l'humanité soient déclarés citoyens français... » Et il citait quelques bienfaiteurs de l'humanité : Payne, Priestley, Horne-Tooke, Gorani, Campe, le cultivateur Pestalozzi et d'autres encore, qu'il proposait aux suffrages de l'Assemblée. « De tels hommes, disait-il, ont bien mérité de la France, puisqu'ils ont été les apôtres, les soutiens, les martyrs de la liberté. Nous vous demandons pour eux les droits de citoyen français. Payez la dette du genre humain : vous serez payés à votre tour par l'approbation publique. » Il pensait même que le « choix du peuple » pourrait porter ces hommes illustres à la Convention nationale, « qui devien-

drait ainsi le congrès du monde entier ». Enfin, élevant le ton, il prédisait l'avènement de la fraternité universelle : « Ce n'est point par des inepties diplomatiques, par des négociations tortueuses entre des cours qui sont convenues de se tromper mutuellement, mais c'est par de telles adoptions qu'il est possible de réaliser cette fraternité universelle, premier vœu des philosophes, premier but de l'ordre social. C'est ainsi que la liberté s'élèvera sur les débris de l'édifice féodal et du colosse monarchique et que toutes les nations pourront se reposer un jour sous l'ombrage de l'égalité ». Le président, Delacroix, commenta en quelques mots pompeux la pétition des citoyens de Paris : « ... Satisfaite d'associer à sa gloire les grands hommes des contrées lointaines qui ont osé parler le langage de la liberté et de l'égalité au milieu de leurs citoyens esclaves, [la France] leur déclare son estime et l'Assemblée leur dira sans doute : *vous êtes citoyens français*[1] ».

Une discussion s'engagea : les uns, — c'était la majorité, — accueillirent avec enthousiasme l'idée de Chénier; d'accord avec lui ils demandaient que les nouveaux citoyens fussent « en cette qualité admissibles aux Assemblées élémentaires qui se devaient convoquer pour la formation de la Convention nationale »; pleins des souvenirs de la guerre d'Amérique, ils rappelaient que les Américains « avaient fait partager le droit de cité à ceux qui avaient combattu pour la liberté ». Les autres craignaient « l'humiliation des refus », ne voulaient pas que le titre de citoyen « fût uniquement dévolu aux talents »; surtout, ils demandaient que ce titre ne donnât pas aux philosophes étrangers le droit d'être éligibles à la Convention. Lamourette, Vergniaud, Chabot, Fauchet, Guadet surtout, appuyèrent et firent adopter la motion de Chénier que Lasource, Basire et Thuriot avaient inutilement combattue. Le principe adopté, il ne restait qu'à dresser la liste de ceux auxquels on décernerait le titre de citoyen français : ce soin fut confié au Comité d'Instruction publique.

Il faut regretter que les procès-verbaux de ce Comité s'arrêtent à la date du 22 août 1792 : on aimerait connaître, fût-ce en un court

1. La pétition, mentionnée seulement dans les *Procès-verbaux de l'Assemblée*, est reproduite dans les *Archives Parlementaires*, t. XLVIII, p. 688 et suiv.

résumé, la discussion des titres des étrangers, les raisons qui firent écarter certains noms proposés par Chénier[1] et celles qui en firent préférer d'autres[2]. A tout le moins peut-on supposer que le Comité accueillit avec une générale sympathie le vœu de l'Assemblée : dès le 10 février, en effet, Arbogast, député du Bas-Rhin, l'ancien professeur de Strasbourg, avait eu l'idée des hommages à rendre « aux vertus et aux talents » sans distinction de nationalité, quand il avait demandé, dans une séance du Comité, « que le corps législatif fût pressenti sur la question de savoir s'il ne serait pas convenable que les hommes qui auraient mérité de l'humanité fussent honorés d'une manière quelconque par la nation française[3] ». Désormais il s'agissait aussi d' « honorer » les vivants : « L'idée de la République universelle apparaissait[4] ».

Bien qu'il ne fût pas membre du Comité d'Instruction publique, mais parce que son intervention éloquente avait fait acclamer et accueillir la pétition, Guadet fut chargé de préparer le décret qui, dès le 26, fut soumis à l'Assemblée législative; sans opposition elle l'adopta en ces termes :

« L'Assemblée nationale;

« Considérant que les hommes qui par leurs écrits et par leur courage ont servi la cause de la liberté et préparé l'affranchissement des peuples ne peuvent être regardés comme étrangers par une nation que ses lumières et son courage ont rendue libre;

« Considérant que si cinq ans de domicile en France suffisent pour obtenir à un étranger le titre de citoyen français, ce titre est bien plus justement dû à ceux qui, quel que soit le sol qu'ils habitent, ont consacré leurs bras et leurs veilles à défendre la cause des peuples contre le despotisme des rois, à bannir les préjugés de la terre et à reculer les bornes des connaissances humaines;

« Considérant que, s'il n'est pas permis d'espérer que les hommes ne forment un jour devant la loi, comme devant la nature, qu'une seule

1. Par exemple Horne-Tooke et Robertson.
2. Klopstock, Pauw, etc.
3. Le 10 février était « le jour de la mort de Montesquieu »; un membre avait demandé « que l'Assemblée lui accordât les honneurs réservés aux grands hommes ». C'est à la suite de cette proposition qu'Arbogast avait présenté sa motion qui fut, sur l'avis du président Pastoret, « renvoyée à l'époque où il serait fait un travail spécial sur cet objet ». (*Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique...*, éd. par J. Guillaume. Paris, 1889, p. 116.)
4. Aulard, *Histoire politique de la révolution française*, Paris, 1901, p. 265.

famille, une seule association, les amis de la liberté, de la fraternité universelle, n'en doivent pas moins être chers à une nation qui a proclamé sa renonciation à toutes conquêtes et son désir de fraterniser avec tous les peuples;

« Considérant enfin qu'au moment où une Convention nationale va fixer les destinées de la France et préparer peut-être celles du genre humain, il appartient à un peuple généreux et libre d'appeler toutes les lumières et de déférer le droit de concourir à ce grand acte de raison à des hommes qui, par leurs sentiments, leurs écrits et leur courage, s'en sont montrés si éminemment dignes :

« Déclare conférer le titre de citoyen français au docteur Joseph Priestley, à Thomas Payne, à Jérémie Bentham, à William Wilberforce, à Thomas Clarkson, à Jacques Mackintosh, à David Williams, à N. Gorani, à Anacharsis Cloots, à Corneille Pauw, à Joachim-Henri Campe, à N. Pestalozzi, à Georges Washington, à Jean Hamilton, à N. Madison, à H. Klopstock, et à Thadée Kosciuszko[1]. »

Comme l'avaient demandé les pétitionnaires de Paris, on accordait aux philosophes et aux philanthropes étrangers le titre de citoyen français avec tous les droits que ce titre comportait : ils pouvaient prendre part à la formation de la Convention, ils pouvaient y être élus, et contribuer ainsi à « fixer les destinées de la France ».

L'incident paraissait clos quand une addition au décret fut proposée; voici en quels termes, trop brefs, les procès-verbaux manuscrits résument la suite des débats : « Un membre demande que le sieur Giller, publiciste allemand, soit compris dans la liste de ceux à qui l'on vient d'accorder le titre de citoyen français. Cette demande est adoptée ». Dans le *Journal des débats et des décrets*, souvent plus complet que les *Procès-verbaux officiels*, on trouve à la suite du décret du 26 août cette indication : « M. Rulh (*sic*) a nommé un illustre publiciste allemand et sur sa proposition l'Assemblée a décrété qu'il serait compris dans la liste ». C'est donc l'Alsacien Philippe Rühl, député du Bas-Rhin, ancien fonctionnaire des princes de Linange à Dürkheim, qui se souvint de l'auteur des *Brigands* et de *Don Carlos* et pensa qu'il avait, lui aussi, « servi la

1. Le projet de décret écrit et signé par « Guadet rapporteur » est au Musée des Archives nationales (AE^{II} 1300); Guadet commit certaines erreurs; il écrivit en particulier Klopstack; les *Procès-verbaux imprimés*, puis le *Moniteur*, répétèrent et multiplièrent les erreurs. Le décret fut pris « au nom de la Commission extraordinaire [des douze] (dont Guadet faisait partie depuis le 18 juin) et du Comité d'Instruction publique réunis ».

cause de la liberté et préparé l'affranchissement des peuples ». En quels termes exposa-t-il les titres du poète allemand? On ne sait; une chose est certaine c'est que Rühl, par un de ces « velours » fréquents chez les Alsaciens, déforma involontairement son nom : le secrétaire, docilement, nota ce qu'il entendait, et voilà comment le *sieur Giller* fut proclamé citoyen français[1].

Cette première déformation du nom de Schiller ne fut pas la dernière : si la copie authentique des décrets de l'Assemblée porte encore, comme les *Procès-verbaux imprimés*[2], *Giller*, déjà le *Moniteur*, qui estropie presque tous les noms des nouveaux citoyens, donne *Gilleers*[3]; d'autres journaux offrent d'autres variantes : l'*Auditeur* donne *Gisler*, le *Thermomètre du jour* indique *Gillers*; seul le *Patriote français*, de Brissot, donne la forme qui se rapproche le plus de l'exacte graphie : *Schyler*[4]. Toutes ces orthographes, si incorrectes fussent-elles, laissaient cependant encore au nom du poète un aspect germanique; une erreur commise par un prote le francisa bientôt.

Comme tous les décrets importants, celui du 26 août fut tiré à part, sur une feuille volante, pour que des exemplaires pussent en être adressés, « revêtus du sceau de l'État », aux intéressés. Sur la copie manuscrite du décret, remise aux imprimeurs, ceux-ci lurent mal le nom allemand, qui de *Giller* devint *Gille*[5]. Quelques jours après, le 9 septembre, l'Assemblée ordonnait à Roland, ministre de l'Intérieur, de faire parvenir aux nouveaux citoyens français l'acte solennel qui les concernait; le scribe chargé de libeller l'adresse des destinataires copia naturellement les noms que lui indiquait l'imprimé qu'il avait sous les yeux; il arriva ainsi

1. L'exposé des titres de Schiller par Rühl, s'il y eut un exposé, fut sans doute oral et Rühl se contenta de remettre au secrétaire une note brève pour être ajoutée au décret; cette note a disparu. Le récent biographe de Rühl, M. A. Maurer (Strasbourg, 1905), ne parle pas de l'intervention de Rühl en cette circonstance.

2. Copie du décret : A* 201; *Procès-verbaux imprimés*, p. 357.

3. Comme il donne Klopfloc, Pestalorri, etc. Le *Moniteur* est encore inexact en simplifiant la séance et en attribuant à Guadet tous les noms proposés (p. 1020-1021).

4. N° 1112. Il ajoute : « puisse ce décret sage et philanthropique conquérir à la France cette foule de philosophes qui ont fait respecter la Révolution dans leur patrie : c'est le seul genre de conquête auquel nous ne puissions renoncer ».

5. Loi n° 2372. AD^{x} 1127. Il y a cependant, entre la dernière lettre de Gille et la virgule qui suit ce mot, un intervalle assez grand pour faire supposer une hésitation des imprimeurs, qui auraient laissé la place à une correction possible.

que la lettre de Roland, aujourd'hui conservée à Weimar, fut envoyée à *M. Gille, publiciste allemand*[1]. Expédiés de Paris le 10 octobre, le billet du ministre et le décret-loi de l'Assemblée ne parvinrent au poète que six années plus tard. S'il les avait reçus dans l'automne de 1792, peut-être aurait-il, encore à ce moment, — comme le fit Klopstock, — témoigné quelque joie de son titre de citoyen français. Une « coquille » d'imprimerie nous a-t-elle privés d'une lettre de Schiller[2]?

CHARLES SCHMIDT,
Archiviste aux Archives nationales.

1. La lettre est reproduite en une excellente photographie, dans J. Wychgram, *Schiller* (Bielefeld, Leipzig, 1895), p. 328.

2. Klopstock remercia Roland dans une lettre que publia le *Patriote français*. Voy. A. Chuquet, *Études d'histoire* (2e série) : Klopstock et la Révolution, p. 133. — Les *Procès-verbaux* mentionnent, après la demande de Rühl, l'intervention d'un citoyen qui, « admis à la barre, demanda la même faveur pour deux autres hommes illustres de l'Allemagne ». Il s'agit (*Débats et décrets*) de Junius et Manuel Frais (*sic*), c'est-à-dire de Junius et Emmanuel Frey, auteurs du *Père Nicaise ou l'anti-fédéraliste* et d'une *Philosophie sociale*.

II

LE PESSIMISME DE SCHILLER

« Freiheit ist nur in dem Reich der Traüme,
Und das Schöne blüht nur im Gesang. »
(*Der Antritt des neuen Jahrhunderts*).

Lorsque Madame de Wolzogen demanda à Schiller, quelques instants avant sa mort, comment il se trouvait : « Toujours plus tranquille », répondit le poète agonisant. Et certains critiques de dire : « C'est l'histoire de toute sa vie. Il avait commencé par les *Brigands*; il a fini par *Guillaume Tell*. Le révolté, le misanthrope est revenu à l'optimisme de Rousseau, au culte de la Nature ».

Mais Schiller est mort dans toute la force de l'âge, les yeux tournés vers l'avenir. Il ne prétendait pas, en achevant son dernier drame, dire son dernier mot, donner à sa vie une conclusion. Son œuvre n'est point un édifice dont le *Guillaume Tell* serait le couronnement. Bien plutôt fait-elle songer à ces colonnes tronquées qu'on remarque çà et là dans nos cimetières... Nous autres, qu'à ce jour, tout un siècle sépare de lui, nous cédons d'ordinaire au désir de terminer cette vie d'artiste en œuvre d'art. Et nous relisons le *Guillaume Tell* beaucoup plus que les dernières et mélancoliques poésies, laissant à l'érudition le soin d'interpréter les fragments du *Misanthrope* ou le plan de cette sombre tragédie qu'eût été *Démétrius*. Nous nous délectons de l'accord parfait, harmonieux et reposant; nous fermons l'oreille aux dissonances.... et nous parlons d'optimisme... Mais la résignation peut fort bien s'allier au plus sincère pessimisme[1]. Et le dernier mot de Schiller

1. Dans une étude sur Schiller qui précède la traduction la plus connue en France, celle de M. de Barante, on lit à la page xcv : « Toujours plus tranquille, »

ne serait pas une si mauvaise épigraphe à l'œuvre de Schopenhauer.

« Ah! s'écrie Charles Moor, quand je lis dans mon Plutarque la vie des grands hommes, je prends en dégoût notre siècle écrivassier [1]. » Huit ans après, Schiller disait, dans la poésie intitulée *les Artistes* : « Homme, que tu me sembles beau quand je te vois au déclin du siècle, une branche de palmier à la main [2] ». M. Kuno Fischer souligne ces deux textes et les oppose. Évolution du pessimisme à l'optimisme, telle serait la conclusion... Je voudrais essayer de montrer ce qu'elle a d'insuffisant et d'artificiel.

Quels sont, en effet, les sentiments qui triomphent à la fin du drame dans l'âme de Moor? C'est l'admiration de la nature, de la vertu, la croyance à l'harmonie des choses, à la justice céleste, l'espoir de la rédemption. — « Ah, misérable fou, s'écrie-t-il [3], qui me suis imaginé perfectionner le monde par le crime et rétablir les lois par la licence : j'appelais cela vengeance et bon droit. Je prétendais, ô Providence, rendre le fil à ton glaive émoussé et réparer ta partialité.... Grâce, grâce à l'enfant qui a voulu usurper sur toi! »

Faut-il donc rejeter comme fausse l'opinion des critiques pour qui le premier drame de Schiller est un écho du premier roman de Gœthe, et la crise werthérienne de l'auteur des *Brigands* n'est-elle après tout qu'une légende? Nullement; car s'il n'exprime pas, à l'heure fatale, les mêmes remords que le célèbre Brigand, Werther témoigne du moins de la même confiance en un Dieu éternel et bon, en une Nature aimée et aimante : « Prends le deuil, Nature, s'écrie-t-il; ton fils, ton amant va mourir ». Puis c'est l'assurance de revoir la femme aimée dans un monde meilleur : « Au bord du tombeau le

c'était l'histoire de sa vie. Quel spectacle peut en effet élever et rassurer plus que la marche constante de cette âme ardente et agitée vers *la religion, la vertu et le bonheur*? » Cf. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*. Il interprète *Guillaume Tell* comme : « die Rousseausche Verherrlichung eines *idealen Urzustandes* der Menschheit ».

1. *Räuber*, I, 2, 1781.

2.

« Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige,
Stehst du an des Jahrhunderts Neige »

(*Die Künstler*, 1789.)

Cf. Kuno Fischer, *Schillerschriften*, I-II, p. 261.

3. *Räuber*, V, 2.

jour se fait en moi. Nous nous reverrons! Mourir! Tombe! ces mots sont pour moi vides de sens[1] ».

Aussi bien les sentiments de Karl Moor et ceux de Werther se retrouvent-ils intimement unis chez Rousseau[2]. Il y a là une source commune à laquelle les deux poëtes allemands ont, parfois à leur insu, largement puisé.

« Dieu est juste, lisons-nous dans l'*Émile*, l'injustice des hommes est leur œuvre et non pas la sienne : le désordre moral qui dépose contre la Providence aux yeux des philosophes ne fait que la démontrer aux miens. »

Et Schiller de faire dire à Moor reniant ses anciens complices : « Imbéciles, condamnés à un éternel aveuglement, pensez-vous qu'un péché mortel soit une compensation à des péchés mortels; pensez-vous que l'harmonie du monde puisse être rétablie par cette dissonance impie ! »

On ne sera pas moins frappé de l'analogie des derniers mots de Werther avec la lettre que, de son lit de mort, Julie adresse à Saint-Preux[3] : « Je te reverrai dans un monde meilleur. » disait Werther; « Je ne te quitte point, écrit Julie, non, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur cette terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. »

Au demeurant, Gœthe a bien démêlé quelle étroite parenté unissait les deux œuvres en dépit de toutes les différences de forme et d'affabulation. Il sent qu'on ne saurait se railler de l'une sans s'attaquer à l'autre. Aussi Oronaro, le prince sentimental, associe-t-il la *Nouvelle Héloïse* au *Werther*. Oui, c'est à dessein qu'un symbo-

1. Goethe (*Leiden des jungen Werthers* :) Zum letzten Male denn, zum letzten Male schlage ich diese Augen auf. Sie sollen, ach! die Sonne nicht mehr sehen ; ein trüber, neblichter Tag hält sie bedeckt. *So traure denn, Natur!* dein Sohn, *dein Freund, dein Geliebter* naht sich seinem Ende.

Et ailleurs : Wie kann ich vergehen ? wie kannst du vergehen? Wir sind ja! Vergehen! Was heisst das? Das ist wieder ein Wort! ein leerer Schall ohne Gefühl für mein Herz.

2. Rousseau (*Émile*, Livre IV, *Profession de foi du vicaire savoyard*) : « Je crois donc que le monde est gouverné par une volonté puissante et sage »... « Homme, ne cherche pas l'auteur du mal, cet auteur, c'est toi-même » ! (et *passim*).

3. Gœthe (*Leiden des jungen Werthers* :) « *Ich träume nicht, ich wähne nicht.* Nahe am Grabe wird mir es heller. Wir werden sein! *Wir werden uns wiedersehen* » u. s. w. Cf. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Lettre XII, Julie à Saint-Preux.

lisme burlesque nous montre ici les deux œuvres devenues pour ce faux poète l'objet d'une même et ridicule adoration [1].

Ainsi s'explique que le jeune Schiller ait pu, si étrange que cela paraisse, être à la fois werthérien, disciple de Rousseau, et optimiste. Sans doute il accuse les hommes, maudit la société. Pessimisme? Non. Optimisme mécontent. L'homme est perverti; mais il est né bon. L'humanité s'est corrompue, mais son premier âge fut une idylle. La société n'est si coupable que parce qu'elle nous a ravi l'heureuse et insouciante félicité que nous avait donnée la nature. Ce qui anime ces réquisitoires, c'est une croyance invincible à l'âge d'or. Ce qui oriente, dirige toute cette poésie enflammée, c'est une même maxime : retrouver notre terre natale : l'Arcadie [2].

Ses regrets, ses rancœurs sont ceux de Rousseau et de Werther. Il partage leurs colères, leurs espoirs et leurs joies, non moins triste, mais non moins hostile qu'eux-mêmes au véritable pessimisme [3].

Rien donc qui rappelle ici une opération logique dissimulée sous l'amoncellement des formes d'art et des symboles. Les textes sur lesquels se fonde M. Kuno Fischer ne prouvent nullement qu'un développement systématique de sa pensée ait conduit le jeune

1. Goethe (*Triumph der Empfindsamkeit*, V :)
Andrason. Lasst sehn! Ist das alles? (Er wendet den Sack völlig um, es fallen noch einige Bücher und viel Häckerling heraus) Da kommt erst die Grundsuppe!
Sora : O, lasst sehn!
Andrason : *Die neue Héloïse!* Weiter! — *Die Leiden des jungen Werthers!* Armer Werther!

2. *Résignation.* Eine Phantasie, 1786.

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen.

Voici ce que Schopenhauer remarque au sujet du premier de ces vers : « In Arkadien geboren, wie Schiller sagt, sind wir freilich alle, d. h., wir treten in die Welt voll Ansprüche auf Glück und Genuss, und hegen die thörichte Hoffnung solche durchzusetzen. » (*Paränesen*, IV, p. 457). Si l'on compare ce commentaire à celui que Rousseau aurait donné d'une phrase semblable, on aura les deux théories extrêmes qui se retrouvent l'une au début, l'autre au terme de la carrière de Schiller.

3. Pour prévenir tout malentendu je rappelle ici les paroles d'un philosophe contemporain (Voir Boutroux, *Questions de Morale*, p. 54) : « Il y a une disposition d'esprit qu'on appelle communément pessimisme et qui n'est pas digne de ce nom : c'est cette humeur chagrine et morose qui fait que l'on voit tout en noir. Le monde ne saurait être mauvais parce qu'un homme a mal à l'estomac.... *Le pessimisme est une philosophie et non un état d'âme* ».

Schiller à nier ensuite ce qu'il avait d'abord affirmé. C'est violenter les premières œuvres que de vouloir y retrouver les matériaux de syllogismes. Il n'est pas plus vrai de tel drame qu'il fournisse des prémisses que de telle poésie qu'elle soit une conclusion. Tourmenté par le heurt incessant de tendances contraires, Schiller restera fidèle à l'optimisme mécontent de Rousseau jusqu'au jour où la philosophie de Kant[1] viendra modifier à ses yeux les données du problème vital et l'inviter à sortir de la crise où il se débattait.

A mesure que Schiller prend de l'âge, ensemble sa confiance dans la vie et son acrimonie contre le réel vont diminuant. Le domaine de l'art s'est élargi, celui de l'action, du réalisable s'est resserré et amoindri à ses yeux. Tous ses projets, tous ses désirs se sont condensés en une seule passion : l'amour de la poésie. « Le jeune homme, dit Schiller, s'embarque sur l'Océan avec une flotte aux mille mâts; le vieillard rentre silencieux au port sur la barque qu'a épargnée la tempête[2]. » Cet amour de l'art, sorti plus fort de la tourmente dont il a triomphé, est seul capable de procurer au poète quelque repos, un court répit avant la mort.

C'est ainsi que le lutteur, tour à tour enfiévré par le combat pour la liberté, enivré par l'espoir du triomphe et désespéré devant la défaite, devient peu à peu le poète majestueusement triste qui songe, rêve et contemple. Il est resté aussi aimant, aussi passionné, aussi tendre. Mais, renonçant à conquérir, il voudrait maintenant consoler. Assagi par la souffrance et les déceptions il renonce aux grandes entreprises pour consacrer tous ses efforts à l'accomplissement d'une seule tâche : embellir la vie humaine.

Ainsi s'explique cette apostrophe au lecteur : « Au début de la carrière, l'infini est devant toi; mais c'est au milieu du cercle le plus étroit que le sage s'arrête[3] ».

1. Schiller avait trente et un ans lorsque Kant fit paraître, en 1790, la *Critique du jugement.*

2. *Erwartung und Erfüllung*, 1797.

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis.

3. *Menschliches Wirken* : 1797 (9).

In dem Eingang der Bahn, liegt die Unendlichkeit offen,
Doch mit dem engesten Kreis höret der Weiseste auf.

Une étude détaillée des œuvres de Schiller permettrait de marquer les étapes de ce progrès, les phases de cette évolution. Pour avoir comporté des périodes d'arrêt, bien plus des moments de recul, celle-ci n'en est ni moins nette, ni moins certaine. Elle a seulement la brusquerie, les caprices, les retours de la passion. Ce n'est pas un patient métaphysicien, c'est un poète qui se transforme. Plus la mer est agitée et plus le ressac est sensible. La marée monte pourtant. Nous renoncerons à suivre ici pas à pas l'évolution de la pensée du poète, pour essayer d'indiquer seulement quelle fut sa philosophie dernière.

Le premier enseignement que Schiller tire de la *Critique de la Raison pure*, c'est que notre entendement n'est pas fait pour pénétrer le mystère des choses. Kant avait surtout insisté sur les résultats positifs de sa philosophie : la réalité phénoménale ne saurait échapper à l'entendement qui retrouve en elle ses lois propres. La science humaine est donc assise sur des bases solides. Il apparaît enfin sous le sable mouvant, ce roc inébranlable que cherchait Descartes. Schiller ne discute pas ces résultats; mais, pour lui, l'intérêt est ailleurs.

Nous ne connaîtrons jamais l'être des choses, jamais nous n'aurons le mot de l'énigme, la clef du mystère : — voilà ce qu'a saisi Kant; bien plus : voilà ce qu'il a su démontrer. « *Parce que tu lis en elle*, dit Schiller, *ce que toi-même y as écrit*[1]; parce que tu as rangé ses phénomènes en groupes que l'œil puisse saisir; parce que tu as divisé en compartiments son champ infini; tu t'imagines que ton esprit embrasse la grande Nature, qu'il en pénètre le mystère? L'astronome décrit ainsi le ciel au moyen de figures; pour que le regard se retrouve plus aisément dans l'espace éternel, il réunit

1. *Menschliches Wissen*, 1795.

« *Weil du liesest in ihr, was du selber in sie geschrieben.*
Weil du in Gruppen fürs Aug' ihre Erscheinungen reihst.
Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
Wähnst du, es fasse dein Geist ahnend die grosse Natur.
So beschreibt mit Figuren der Astronom den Himmel,
Dass in dem ewigen Raum leichter sich finde der Blick,
Knüpft entlegene Sonnen, durch Siriusfernen geschieden,
Aneinander im Schwan und in den Hörnen des Stiers.
Aber versteht er darum der Sphären mystiche Tänze,
Weil ihm das Sternengewölb sein Planiglobium zeigt? »

dans le Cygne ou dans les cornes du Taureau des soleils aussi éloignés les uns des autres que Sirius l'est de la Terre; mais de ce que son planisphère lui montre la voûte étoilée, s'ensuit-il qu'il comprenne les danses mystiques des sphères [1]? »

Ce monde que nous pensons nous est au fond étranger. Nos déductions ne sont si rigoureuses que parce qu'elles laissent échapper la réalité complexe et fuyante : subtituer le plan d'une ville à une cité vivante, la carte du ciel au firmament étoilé, voilà ce qui nous est permis!...

Kant lui-même admet pourtant dans la critique du jugement que notre esprit pourrait être autre qu'il n'est. Il s'est élevé à la conception d'un entendement intuitif qui, d'emblée, saisirait le fond des choses et nous ferait voir la nature non plus du dehors mais du dedans.

Ne regrettons rien, dit Schiller; car, sachant plus, nous souffririons davantage. Ce qui abuse la masse c'est que les savants trouvent parfois des applications utiles de la théorie. Or, il se peut sans doute qu'une découverte augmente le bien-être de l'humanité. Mais c'est là un résultat purement fortuit. « Tu appelles divine la science, dit Archimède à l'écolier, parce qu'elle a sauvé la patrie. Mais, mon fils, elle était divine avant d'être utile à l'État : celui qui veut être aimé de la Déesse, ne doit pas chercher en elle la femme [2]. »

D'autre part ce n'est pas sans raison que les Grecs faisaient subir

1. Cf. *An die Astronomen* :

« Euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im *Raume*
Aber Freunde, *im Raum wohnt das Erhabene nicht* ».

On voit ici comment le poète utilise les résultats de *l'Esthétique transcendentale* et comment il faut interpréter ces mots qu'il écrit de Weimar le 2 avril 1805 à G. de Humboldt : « Die tiefen Grundideen der *Idealphilosophie* bleiben ein ewiger Schatz und schon allein um ihrentwillen muss man sich glücklich preisen in dieser Zeit gelebt zu haben ». *Die Idealphilosophie*, c'est l'idéalisme transcendental (Schillers *Briefe*, éd. Jonas, VII, 228).

2. *Archimedes und der Schüler*, 1795.

Cette opinion que les intérêts essentiels de la *vie* ne sont pas ceux de la *science* est un des traits caractéristiques du pessimisme moderne. Inversement les théoriciens de l'optimisme sentent de plus en plus nettement que leur tâche consiste avant tout à démontrer que la *science* est capable de modifier notre constitution physique, *de transformer nos instincts*, de supprimer en un mot les « désharmonies de la nature humaine ». (Voir Metchnikoff, *Études sur la nature humaine*, ch. IX.)

de rudes épreuves à ceux qui voulaient s'approcher du sanctuaire où Pallas Athéné garde ses trésors suspects. « Es-tu certain, demande Schiller[1], d'avoir assez de courage pour combattre l'hydre immortelle du doute et pour repousser avec une une mâle énergie l'ennem qui est en toi-même? Es-tu certain de conserver ta vue saine et de garder la sainte innocence de ton cœur pour démasquer l'erreur lorsqu'elle viendra te tenter sous les apparences de la vérité? Fuis, si tu n'es pas sûr du guide qui habite dans ton sein; fuis ces bords attrayants avant que l'abîme t'engloutisse! Plusieurs ont cherché la lumière et n'ont fait que se plonger dans une nuit plus profonde. »

Ainsi, les yeux de l'homme sont faits pour jouir de la pâle lueur du crépuscule; la clarté trop vive du soleil les blesse et les offusque.

Pourtant l'ami des sciences proteste : Non, je ne veux point me repaître d'ombres vaines, « je veux voir la vérité toute nue, dût tout mon ciel s'évanouir avec mes illusions, dût le sentiment de la réalité enchaîner à jamais mon libre esprit, habitué à prendre son sublime essor vers le monde infini du possible »... « Qu'il soulève donc, puisqu'il le veut, le voile rose dont nos rêves paraient le front pâle de la vie. » Que reste-t-il? Le monde tel qu'il est; une tombe, un charnier. *Die Welt scheint was sie ist : ein Grab!*

Ennemie de nos rêves, la science est l'ennemie de notre bonheur. Elle s'avance, non pas, comme on le croit, secourable et bienfaisante, mais implacable et dévastatrice. « A son aspect[2] la

1. *Gedichte der dritten Periode.* Einem jungen Freunde als er sich der Weltweisheit widmete, 1795.

2. *Poesie des Lebens* : 1799.

So rufst du aus und blickst, mein strenger Freund,
Aus der Erfahrung sicherm Porte
Verwerfend hin auf alles, was nur *scheint.*
Erschreckt von deinem ernsten Worte
Entflieht der Liebesgötter Schar,
Der Musen Spiel verstummt, es ruhn der Horen Tänze,
Still trauernd nehmen ihre Kränze
Die Schwestergöttinnen vom schön gelockten Haar;
Apoll zerbricht die goldne Leier,
Und Hermes seinen Wunderstab,
Des Traumes rosenfarbner Schleier
Fällt von des Lebens bleichem Antlitz ab,.....
Der Schönheit Jugendbild veraltet,
Auf deinen Lippen selbst erkaltet
Der Liebe Kuss, und in der Freude Schwung
Ergreift dich die Versteinerung.

bande des amours s'enfuit effrayée; les Muses cessent leurs concerts; les Heures interrompent leurs danses; les Grâces, muettes de tristesse, ôtent les guirlandes de fleurs qui ornent leur chevelure; Apollon brise sa lyre d'or et Hermès sa baguette magique; l'amour voit tomber le bandeau enchanteur qui couvrait les yeux du fils de Cythérée; *il aperçoit un mortel* à la place de cet enfant *divin*; il a peur et s'enfuit; la jeunesse se fane; la beauté vieillit; les baisers se glacent jusque sur tes lèvres, et au sein des joies les plus vives tu sens ton cœur se pétrifier. »

Ainsi donc l'abîme de mort est entr'ouvert sous nos pas. Ce qu'il recèle, jamais âme heureuse, âme vivante ne l'a raconté. Il s'y perdra, le plongeur insensé qui ne recule point devant l'insondable. Que l'homme ne tente point les Dieux! qu'il ne cherche jamais, non, jamais, à contempler ce que, *dans leur clémence*, ils ont recouvert d'un voile de nuit et d'horreur[1]!

— Si le savant ne réussit qu'à schématiser, à appauvrir le réel; si le métaphysicien ne sait qu'augmenter nos doutes, qu'aggraver notre vertige, en qui mettrons-nous notre espoir? Où pourrons-nous trouver une compensation au douloureux sentiment de notre débilité mentale, de notre impuissance intellectuelle? Qu'attendre de l'artiste, que saura-t-il nous donner?

Ici encore les idées du jeune Schiller se sont, sous l'influence de Kant, profondément modifiées[2]. Kant a bien prouvé par l'analyse du

1. *Der Taucher*, 1797.

Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele....
...« Es freue sich,
Wer da atmet im rosichten Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen ».

Cf. « *Das verschleierte Bild zu Saïs*, 1795.

« Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld!
Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein. »

2. Nombreuses sont sans doute les différences entre l'Esthétique de Schiller et celle de Kant. Jamais pourtant Schiller ne dira que le jugement esthétique nous fait connaître *le fond des choses*, nous révèle l'absolu. C'est toujours, comme chez Kant, de la forme seule (*die blosse Form*) qu'il s'agit. Pour autant, Schiller reste fidèle à la pensée kantienne; sur ce point précis sa doctrine de

jugement esthétique que le sentiment du beau était produit par l'activité harmonieuse de nos facultés. « Ame généreuse, s'écrie Schiller, arrache-toi donc à l'erreur! *L'homme gaspille son existence aussi longtemps qu'il croit à un âge d'or* où le bien et la justice triompheront. Le bien et la justice ont à soutenir une lutte éternelle; jamais leur ennemi ne sera vaincu. Si tu ne l'étouffes pas... *dans les airs,* tu le verras toujours reprendre *sur la terre* de nouvelles forces. Le Beau, le Vrai ne se trouvent pas dans le monde extérieur, c'est l'insensé qui les y cherche; *ils sont en toi*, tu en es la source éternelle [1]. » Malheur donc à celui qui demande à la réalité d'être belle, il sera cruellement déçu; car tôt ou tard se fait sentir la main cruelle et glacée du destin. Un instant suffit pour faire d'un jeune héros un cadavre pantelant. Et c'est la loi commune : tel est le sort réservé sur la terre à tout ce qui est beau [2]. Instruite par le malheur, Thécla nous donnera le plus sage conseil : Détourne tes regards de la terre, ose t'égarer, ose rêver, souvent un jeu enfantin recèle une haute pensée [3]. Le corps seul, dit ailleurs Schiller, relève de ces puissances

l'art s'oppose nettement au contraire à la théorie de l'intuition, révélatrice des idées pures, chez Schopenhauer. (*Welt*, livre III.)

1. *Die Worte des Wahns*, 1799.

Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht
So lang er die Schatten zu haschen sucht.
... So lang er glaubt an die goldne Zeit.
... So lang er glaubt dass dem ird'schen Verstand,
Die Wahrheit je wird erscheinen
. . . . . .
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!
Es ist nicht draussen, da sucht es der Thor,
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

2. *Wallensteins Tod*, V, 12, 1799.

Du standest an dem Eingang in die Welt,
Da kommt das Schicksal — Roh und kalt
Fasst es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.

An Gœthe.

... Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen

Wallenstein Prolog.

Ernst ist das Leben, heiter est die Kunst.

3. Thekla, eine Geisterstimme, 1802.

... « Wage du zu irren und zu träumen,
Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel ».

qui président à la trame mystérieuse des destinées. Mais l'Idée, affranchie des chaînes du temps, compagne des êtres immortels, habite là-haut le séjour de la lumière divine, au milieu des Dieux mêmes. Voulez-vous vous élever et planer sur ses ailes, rejetez loin de vous le souci des choses terrestres; quittez l'étroite et sombre réalité; réfugiez-vous dans l'empire de l'idéal...

Les sentiers qui mènent à la réalité mènent tous à un tombeau. Faites avec joie le sacrifice de ce que vous possédez, de ce que vous avez été, de ce que vous êtes; et que le passé s'évanouisse pour vous dans un heureux oubli... Qu'ici l'image divine et toujours jeune de l'humanité plane au milieu des rayons de la perfection infinie, pure désormais des souillures de la terre, comme les fantômes silencieux de la vie errent brillants sur les rives du Styx! Que l'humanité redevienne immortelle comme elle l'était dans les plaines célestes, avant de descendre dans son triste sarcophage! Si dans la vie la balance du combat oscille encore, ici se montre la victoire [1].

Et qu'on ne dise pas que l'Art est factice parce qu'il se nourrit de rêves. Non plus que la vie matérielle, la vie morale ne peut se passer de l'illusion. Tout de même que sans les catégories de l'entendement la science humaine n'existerait pas, de même sans l'illusion l'humanité ne pourrait vivre. Ici encore Schiller se souvient de la méthode kantienne? Comment la science est-elle *possible*? se demandait le philosophe? Et la vie? dit à son tour le poète.

Le réaliste, si puissant soit-il, Wallenstein ou Démétrius, n'est grand que par la foi qu'il a en lui-même et qu'il inspire aux autres. Lui dont la vie triomphante domine, écrase tout, il à besoin de croire ou il est perdu. Peu importe que sa confiance se fonde sur la superstition ou l'erreur. Wallenstein croit à son étoile; Démétrius s'abuse sur sa naissance. Tant que l'illusion les domine ils réussissent en tout. Le doute est-il né dans leur poitrine, toute leur force se brise.

1. *Das Ideal und das Leben*, 1795.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
. . . . . .
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Dès l'instant où Wallenstein sent que sa liberté n'est qu'un vain mot, qu'il est le jouet des circonstances, il se perd [1]. Le célèbre monologue qui nous le montre enfin désabusé précède immédiatement la scène où il se décide à entendre l'envoyé suédois. Moins clairvoyant, il se serait révolté contre les forces qui le poussent à sa ruine; il eût brisé le cercle où on voulait l'enfermer. Mais il a réfléchi sur sa destinée. Il ne se sent plus libre et s'abandonne. L'illusion le protégeait; évanouie, elle le laisse sans armes contre les coups du destin. Démétrius, ce dernier héros de Schiller, n'est si puissant que parce qu'il vit dans l'ignorance de son propre sort. Un homme se dresse tout à coup qui dessille ses yeux et lève le voile : la révélation de la vérité blesse au cœur celui que l'illusion rendait heureux, noble et bon [2]. Il ne guérira pas. Il doute, il tremble, il se cache. Victorieux, s'il eût ignoré, il meurt parce qu'il a su.

Indispensable au succès de l'action, l'illusion ne l'est pas moins à la moralité. Conçue comme une loi inflexible à laquelle notre nature doit se plier et se soumettre, le devoir ne fait qu'attrister, qu'assombrir encore la destinée de l'homme. Celui qui fait le bien après un rude combat, malgré son cœur et comme par ordre, n'est qu'à moitié affranchi des instincts mauvais. Le conflit est en lui; sans

1. *Wallensteins Tod*, I, 4 :

Wär's möglich? Könnt'ich nicht mehr, wie ich wollte?
. . . . . .
In meiner Brust war meine That noch mein;
Einmal entlassen aus dem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.
... Ein unsichtbarer Feind ist's den ich fürchte.

Quelques vers encore où Wallenstein se montre de plus en plus clairvoyant, puis, sans transition, le mot fatal qui le condamne à mort :

Der schwed'she Oberst? Ist er's? Nun er komme!

2. *Demetrius* :

« Während dieser Erzählung (il s'agit du récit qui lui fait connaître la vérité sur sa naissance) geht in Demetrius eine ungeheure Veränderung vor. » L'illusion abandonne Démétrius : il est perdu. L'illusion reprend Jeanne d'Arc : elle est sauvée. Ainsi s'expliquent selon moi ces mots que, deux semaines avant sa mort, Schiller adresse à Körner (Weimar, 25 avril 1805) :

« Der Stoff (le sujet de Démétrius. Cf. Correspondance. Ed. Jonas. Register, p. II) ist historisch und so wie ich ihn nehme hat er volle tragische Grösse *und könnte in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans heissen, ob er gleich in allen Theilen davon verschieden ist* .»

cesse il lutte, recule, triomphe, en proie au remords quand il agit mal, au regret quand il se sacrifie à la loi. Il faut avouer qu'ainsi comprise la moralité rappelle de par ses exigences plutôt la science que l'art. Aussi est-ce l'argument favori des adversaires de la fiction et du rêve que de dire : « Si je cherche le vrai, si je méprise l'illusion trop facile que m'offre le poète, j'apprendrai du moins à me dompter moi-même; les ordres terribles de la nécessité ne trouveront en moi que plus de soumission. Celui qui redoute le doux empire de la vérité, comment supportera-t-il le joug de la nécessité[1]? » Celui qui parle ainsi méconnaît à la fois la nature humaine et l'idéal. Pour bien agir, il faut d'abord vivre avec confiance, avec joie. Pas un instant Schiller ne s'arrête à ces doctrines, à ces religions qui, sous couleur de nous améliorer, cherchent à tuer en nous l'activité créatrice, l'initiative heureuse, la volonté personnelle : on obtient ainsi des automates de vertu, on ne régénère pas l'humanité. La première condition pour que l'homme devienne meilleur, c'est qu'il soit plus fort. Mais qu'est-ce que la force pour Schiller? c'est la joie qui est comme le triomphe de la vie sur les puissances hostiles. Pour accomplir un devoir avec fermeté ou héroïsme il faut avant tout ne pas se sentir impuissant, inférieur à la tâche. Harassés, aigris, désolés, nous trébucherions à chaque pas sur la route de l'idéal, si deux guides n'étaient à nos côtés, deux guides sans lesquels le héros lui-même tomberait tôt ou tard pour ne pas se relever. Le génie du Beau abrège notre voyage par ses jeux et sa gaîté. Près de lui le devoir et la destinée deviennent des fardeaux plus légers. Mais déjà notre carrière touche à sa fin, le temps a creusé notre tombe. Voici que tout à coup s'entr'ouvre sous nos pas ce gouffre où tout mortel contemple en frémissant l'océan de l'éternité. Ici l'autre

1. Dans la pièce intitulée « *Poesie des Lebens* » Schiller suppose qu'un interlocuteur lui fait cette objection :

> Er (*celui qui veut à tout prix la vérité*) lernt sich selber überwinden,
> Ihn wird das heilige Gebot
> Der Pflicht, das furchtbare, der Not
> Nur desto unterwürf'ger finden,
> *Wer schon der Wahrheit milde Herrschaft scheut,*
> *Wie trägt er die Notwendigkeit?*

Les objections que Schiller réfute longuement vers 1800, il les eût fort bien présentées lui-même vers 1780.

génie nous reçoit. Résolu, grave et silencieux, dit Schiller, il nous transporte de son bras de géant au-dessus de l'abîme [1].

Tu trembles devant la mort, dit-il ailleurs, tu veux vivre immortel? vis dans l'ensemble! Longtemps après que tu auras disparu, il subsistera encore [2].

Ainsi la morale entendue au sens le plus strict et même le plus étroit, ne saurait se passer de l'art. Le beau ne s'oppose pas au bien comme le plaisir futile et profane à la tâche sérieuse et sacrée. Le sentiment que fait naître l'œuvre belle est l'indispensable viatique du juste.

De là à dire que le beau et le bien ne sont que différents aspects du même idéal, il n'y avait qu'un pas. Schiller n'a pas hésité à le franchir.

Très séduit tout d'abord par les arguments subtils de Kant, qui cherche à distinguer nettement la morale de l'esthétique, Schiller ne tarde pas à rejeter ces abstractions si éloignées du réel senti et vécu par le poète. La philosophie spéculative, écrit-il le 2 avril 1805

1. *Die Führer des Lebens*, 1795 :

Zweierlei Genien sind's die dich durchs Leben geleiten,
Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn
Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise,
Leichter an seinem Arm werden dir Schicksal und Pflicht,
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich,
Wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht.
Hier empfängt dich entschlossen und ernst uud schweigend der andre,
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin...

2. On aperçoit très nettement ici comment Schiller a pu rapprocher, puis peu à peu arriver à confondre le Beau et le Bien que tout d'abord, en disciple de Kant, il avait soigneusement distingués l'un de l'autre.

L'imagination nous permet de sortir de nous-mêmes, elle nous invite donc à échapper à l'égoïsme, à ne plus agir par intérêt. Mais, dès lors, en excitant, en charmant notre imagination, *le poète* arrache notre âme aux préoccupations intéressées et mesquines ; il nous fait aimer le désintéressement, il nous pousse vers l'idéal. Art et Morale, Esthétique et Éthique sont donc indissolublement unis. Voir : « *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* ».

L'artiste ne doit pas se poser en moraliste : « Ist der Zweck die Kunst selbst moralisch, so verliert sie das, wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit... » Mais aussitôt Schiller ajoute : « Es ist ferner gewiss, dass jedes Vergnügen, insofern es aus sittlichen Quellen fliesst, den Menschen sittlich verbessert. Die *Lust* am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unsere moralischen Gefühle wie das Vergnügen am Wohlthun, an der Liebe, u. s. w. alle diese *Neigungen* stärkt.

à Guillaume de Humboldt, en admettant qu'elle m'ait possédé autrefois, m'a fait horreur par le vide de ses formules. Point de source vivifiante, point de nourriture pour moi dans ces champs dénudés [1]. Qu'a-t-il donc conscience de devoir à la philosophie de son siècle? Une notion plus exacte de l'idéal. Affranchie du temps et de l'espace, l'idée est étrangère au monde des phénomènes. Elle ne nous est pas donnée comme un être défini et limité (*gegeben*); mais proposée comme un but inaccessible qui nous incite à entreprendre une tâche infinie (*aufgegeben*). Voilà ce qu'a appris Schiller, ce qu'a ignoré Rousseau.

Dans cet attrait qu'exerce sur nous l'idéal, cet amour du beau qui nous entraîne vers les hauteurs, revit le respect du devoir et de la loi. Seulement l'imagination de l'artiste transfigure ordres moraux et codes humains. De la moralité il dégage l'idéal, de la gangue terrestre il détache le fruit divin. Le moraliste s'en tenait à la lettre, l'enthousiasme du poète a fait revivre l'esprit. Là un impératif catégorique, un pédantesque amas de formules creuses, ici une vision intense, un rêve de beauté rédemptrice. Comme du haut d'un tribunal, le moraliste condamnait l'égoïsme; le poète, lui, nous donne la joie et avec elle l'oubli des haines et des rancunes, l'amour universel qui réconcilie et absout. Par ses savantes mais froides remarques le premier arrivait tout au plus à convaincre notre raison; par ses chants le second a su s'emparer de tout notre être [2] et dominer notre cœur comme notre esprit. Il semble alors que le printemps chante en nous; et, de fait, pour notre vie intérieure c'est le seul renouveau véritable.

Voyez Jeanne, l'héroïne d'Orléans. Au début elle interprète sa

1. (*Weimar, le 2 avril 1905*). An Wilhelm von Humboldt :
« Die speculative Philosophie, wenn sie mich je gehabt, hat mich durch ihre hohlen Formeln verscheucht, ich habe auf diesem kahlen Gefild keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden... »
Ce qui ajoute encore à l'intérêt de ces lignes c'est qu'elles sont parmi les dernières qu'ait tracées Schiller, mort le *9 mai* de la même année.

2. Kant cherche à distinguer nettement le devoir de l'inclination (*Pflicht* und *Neigung*). Pour Schiller cette distinction est factice et ne s'impose qu'à celui qui fait ses premiers pas dans la voie du bien. Elle n'a point de sens pour le héros dont un sentiment sublime remplit l'âme tout entière. C'est là le thème de la Vierge d'Orléans.

mission comme un ordre du ciel auquel il lui faut[1], bon gré, mal gré, se plier. C'est là le premier stade de l'évolution morale. Mais voici que l'Amour lui crie : « épargne », là où le devoir lui disait : « tue ». C'est alors que la loi transgressée se révèle implacable, terrible. Jeanne se débat dans une crise douloureuse d'où elle sortira plus belle et plus pure. Sous la pression des circonstances, des ennemis qui l'environnent, elle se ressaisit. Bientôt l'amour de l'idéal, de la mission sacrée remplit son âme tout entière : en elle il n'y a plus place pour un conflit. Tout à l'heure elle obéissait; maintenant elle ne distingue plus entre elle et sa mission. Cette dualité factice disparaît. Elle ne connaît plus ni règle, ni loi, ni devoir. Ces ombres se sont évanouies pour celle qu'illumine une divine clarté. Le poète nous la montre « *entourée des plus belles images*[2] », s'élevant en pensée vers le ciel azuré dans la béatitude d'une dernière extase :

« Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich. Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide. Hinauf! — Hinauf! — die Erde flieht zurück. »

Ainsi pour ceux qui se réfugient dans le sanctuaire de l'idéal il n'y a plus ni lutte, ni regret, ni remords. Ils sont, dit Schiller, affranchis de tout devoir... « Que l'esclave y marche le front levé! qu'il y soit heureux! qu'il oublie ses chaînes! Que les Erinnyes vengeresses elles-mêmes s'endorment en paix dans le cœur du coupable[3] ».

1. *Die Jungfrau von Orleans*, Prolog, IV :
... Eine andre Heerde *muss* ich weiden. (Voir surtout la scène entre Jeanne et Montgomery, II, 7.)

Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust,
Muss ich hier, ich *muss*, mich treibt die Götterstimne, nicht
Eignes Gelüsten, *euch* zu bitterm Harm, *mir* nicht
Zur Freude.

C'est le poète lui-même qui a souligné les mots « *muss* », « *euch* », « *mir* ».
Comparez à ces mots : « mir nicht zur Freude » le dernier vers de la pièce... « und ewig ist die Freude ».

2. Jeanne meurt « *mit schönern Phantasien umgeben* ». *Son état d'âme est précisément celui que Schiller rêve de nous procurer par ses chants* (Voir *Sängers Abschied*). Il y a donc une intention dramatique dans ce « Pathos » dont on a si souvent fait un grief au poète. La poésie a nécessairement sa part dans toute œuvre de rédemption; si les métaphores succèdent aux métaphores, si la langue du drame devient de plus en plus poétique, c'est que, selon Schiller, le lyrisme est la traduction naturelle et adéquate de l'abnégation sublime, de la foi triomphante.

3. Voir *das Ideal und das Leben*, sous sa première forme. Quelques stro-

L'illusion poétique et la joie qu'elle nous procure, voilà donc en derrière analyse, l'unique consolation.

C'est folie de croire avec Rousseau au retour possible de l'âge d'or, à la conquête de la terre promise. Mais si la parfaite idylle ne peut être vécue, elle peut du moins être rêvée. « La source de jeunesse, dit Schiller[1], n'est pas un conte, elle coule réellement, et elle coule toujours. Où donc, me demandez-vous? Dans la poésie[2]. »

Il faut qu'à cette source d'illusion et de vie, l'homme, quel qu'il soit, se désaltère. Au réaliste, elle donne la confiance, une solution provisoire du problème des destinées qui suffit aux nécessités de l'action, à l'idéaliste, le besoin de planer sans cesse à la poursuite d'insaisissables chimères. Le « naïf » lui doit, comme l'enfant, l'heureuse ignorance du conflit douloureux qui est au fond de notre vie. Le sentimental lui devra cette joie, cette ivresse où l'âme, devenue tout amour, ne connaît plus ni partage, ni contrainte, ni lutte, ni douleur.

Mais si l'illusion vitale est la condition indéfectible de l'existence humaine, c'est que l'égoïsme, la cruauté, la laideur se retrouvent partout dans le monde. Il faut, pour être sage, renoncer aux vaines recherches qui laissent l'homme plus triste, plus angoissé, et ne contempler l'existence « qu'à la clarté du flambeau de l'amour ». Que si le poète est le consolateur de l'humanité et sa personnification la plus haute, il ne doit d'ailleurs pas oublier que son œuvre

phes, qui peut-être étaient techniquement défectueuses, mais dont le sens est tout particulièrement caractéristique, ont disparu dons la dernière édition.

1. En 1805, à l'époque du *Guillaume Tell*, la vieille croyance à l'âge d'or est déjà depuis longtemps rejetée par Schiller (Voir « *Die Worte des Wahns* »). Ce n'est donc pas là une résurrection « der rousseauschen Idylle », comme le pense Scherer. Le poète cherche à évoquer une vision reposante, un rêve agréable, à nous charmer, par une bienfaisante illusion. La vie, telle quelle, est trop triste :

> Wenn rohe Kräfte feindlich sich entzweien
> Wenn sich im Kampfe tobender Parteien
> Die Stimme der Gerechtigkeit verliert
> *Da ist kein Stoff zu freudigen Gesängen.*

Voir la poésie intitulée : *Wilhelm Tell*, 1804. Puisque l'idylle est impossible à vivre, contentons nous de la rêver.

2. *Die Quelle der Verjüngung*, 1797 :

> Glaubt mir, es ist kein Märchen, die Quelle der Jugend, sie rinnet
> Wirklich immer. Ihr fragt, wo? In der dichtenden Kunst.

elle-même est périssable. Elle parfume l'univers; mais elle est soumise à ses lois. Dans les adieux au lecteur Schiller compare ses chants aux fleurs du printemps. Elles sont brillantes et agréables, mais la loi implacable, un instant oubliée, ne tarde pas à faire sentir sa puissance : bientôt, de toutes celles que Mai vit éclore, il n'en restera pas une [1].

L'optimiste mécontent qu'était le jeune Schiller est devenu un pessimiste résigné. Après les espoirs et les colères de la lutte, la triste et dernière consolation du renoncement.

ANDRÉ FAUCONNET.

1. *Sängers Abschied*, 1795 :

Nicht länger wollen diese Lieder leben
Als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut,
Mit schönern Phantasieen es umgeben,
Zu höheren Gefühlen es geweiht;
Zur fernen Nachwelt wollen sie nicht schweben,
Sie tönten, sie verhallen in der Zeit.
Des Augenblickes Lust hat sie geboren,
Sie fliehen fort im leichten Tanz der Horen.

III

DE DEUX SOURCES MÉDIÉVALES DE LA « FIANCÉE DE MESSINE »

On a multiplié les études sur les sources grecques de la *Fiancée de Messine*. Les éditions commentées abondent qui signalent dans l'œuvre des réminiscences d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. On a peut-être trop oublié que la *Fiancée de Messine* ne veut pas être une tragédie antique, et que la tâche de faire revivre la tragédie antique paraissait à Schiller irréalisable. Mais l'œuvre du poète tragique, en tous temps, est, selon Schiller, de montrer une liberté humaine aux prises avec les puissances de la destinée; et plus précisément le poète moderne est en situation de montrer que les hommes, à des époques diverses, se sont figuré diversement les forces souveraines de l'Univers.

Schiller a pris très au sérieux la tâche de restituer ce milieu mental des époques différentes. Il s'est cru très sérieusement professeur d'histoire; et il a travaillé, avec la méthode de son temps, mais avec une conscience scrupuleuse. A la distance où nous sommes de lui aujourd'hui, et après un siècle de travaux d'érudition historique, peut-être sommes-nous sensibles surtout à ce que ses drames offrent de vérité humaine générale. Les contemporains ont été frappés au contraire par un effort de caractéristique très individuelle et historiquement fidèle. Il a quelquefois confessé la peine qu'il se donnait pour rendre non seulement la couleur locale, mais surtout le « costume moral » (*das Ideenkostüm*) des époques décrites dans ses drames. C'est ce qu'il dit en particulier de la *Fiancée de Messine* : « Le costume moral que je me suis permis me paraissait justifié par

ce fait que le drame se passe à Messine, où le christianisme, la mythologie grecque et le mahométisme se sont réellement rencontrés et mélangés. Le christianisme, à vrai dire, était la base et la religion régnante; mais la mythologie grecque survivait et agissait encore dans la langue dans les monuments anciens, dans l'aspect extérieur des villes. La croyance au merveilleux féerique et à la magie se rattachait à la religion mauresque. Le mélange de ces trois mythologies, qui partout ailleurs compromettrait le caractère du drame, en est ici le caractère même [1] ». Mais encore fallait-il que Schiller eût recueilli des témoignages authentiques au sujet de cet alliage de trois civilisations et de trois croyances. Nous croyons que Schiller a fait à ce sujet des lectures attentives ou plutôt qu'il s'est souvenu, en écrivant la *Fiancée de Messine*, de ses lectures anciennes.

Un ingénieux travailleur a essayé de montrer récemment que l'action de la *Fiancée de Messine* se localisait au XIVe siècle environ [2]. Il n'y a pas d'indice que Schiller ait étudié le moins du monde l'histoire de la Sicile au XIVe siècle; et il était contraire à sa méthode qu'il essayât de reconstituer de façon fantaisiste le « costume moral » d'un temps. Mais il s'est occupé longuement de la Sicile du XIIe siècle; et en quel autre temps aussi pourrait avoir lieu le contact intime des civilisations grecque, arabe et germanique, le mélange des croyances helléniques, mahométanes et chrétiennes, si ce n'est au temps où la Grande Grèce est envahie à la fois par des corsaires mauresques et par des conquérants normands? Elle reste alors byzantine de mœurs : elle est pleine des souvenirs du paganisme grec. Sur son sol les temples grecs restent debout dans leur splendeur antique. Mais l'Église chrétienne les occupe. Les Barbares à peine installés se sont faits les serviteurs fidèles de l'Église romaine. Par les Arabes, une notion des merveilles de l'Orient et des sciences occultes arrive aux esprits. C'est la thèse classique. Il faut s'y tenir. Mais il faut l'étayer.

On a toujours compris qu'il faut placer l'action du drame de Schiller à l'époque où Robert Guiscard vient de se tailler dans la Basse-Italie et en Sicile un empire qui menace les Porphyrogénètes

1. A Kœrner, 10 mars 1803, *Schillers Briefe*, éd. Jonas, VII, 24.
2. M. Robert Kohlrausch, Die Braut von Messina und ihr Schauplatz, *Deutsche Rundschau*, Januar 1905.

de Constantinople eux-mêmes. Mais on n'a rien fait pour s'informer d'où venait à Schiller la notion qu'il se faisait de cette époque trouble et de cette civilisation composite. La vérité est que Schiller a été assez documenté. L'hiver de 1789 il avait fait à Iéna un cours sur « l'histoire universelle depuis la monarchie franque jusqu'à l'Empereur Frédéric II ». L'hiver de 1790, ce fut spécialement l'histoire des Croisades qui l'occupa[1]. Il lisait pour ce cours des chroniques médiévales. Il se proposait d'en éditer quelques-unes, et aussi bien commença-t-il sa publication sous le nom de *Sammlung historischer Memoires*, chez Mauke en 1790. Le tome I de cette collection contenait, à titre de préface, un traité de Schiller intitulé *Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten des Kaisers Friedrich I.* Ce traité est probablement le résumé de son enseignement d'alors. Schiller l'écrivit avec l'enthousiasme d'un néophyte de la méthode herdérienne. Il découvre que la préoccupation de l'historiographie moderne ne doit pas être le *patriotisme*, sentiment qui inspira seul les historiens anciens. « La préoccupation patriotique n'importe qu'aux nations dénuées encore de maturité et à la jeunesse du monde. Il est d'un autre intérêt de savoir montrer l'importance *humaine* de tous les faits remarquables arrivés à des hommes. C'est un misérable et mesquin idéal que d'écrire pour une nation *unique*; un esprit philosophique ne supporte pas cette entrave[2]. »

Vers le même temps, et tout engagé encore dans ses études d'histoire, il édifie sa théorie nouvelle sur la tragédie[3]. Ainsi se mêlent à ses travaux d'historien les spéculations dramaturgiques; et le dramaturge bénéficie des résultats de l'historien. « Montrer l'importance pour tous les hommes des événements remarquables arrivés à des hommes », n'est-ce pas aussi la visée des drames de Schiller? Le poète décrira avec précision les époques, parce que c'est de faits précis que se dégage de la façon la plus authentique la vérité purement humaine.

Le traité par lequel Schiller ouvrit sa collection de *Mémoires*

1. A F. Huber, 30 sept. 1790, *Briefe*, III, p. 101.
2. A Kœrner, 13 oct. 1789, *Briefe*, II, p. 343.
3. A Huber, 30 sept. 1790, *Briefe*, III, 101.

dépeignait avec une abondance de vues neuves la rencontre dans la Basse-Italie et en Sicile des civilisations byzantine, sarrasine et normande. Il décrivait cette « ombre d'Empire » que les Grecs, repoussés de l'Italie haute et moyenne par les Francs et les Lombards, avaient su maintenir dans l'Italie méridionale. « Mais jusque dans les Pouilles les Lombards s'étaient répandus; et des corsaires *arabes*, l'épée à la main, y avaient conquis des territoires. Un mélange barbare de langues et de mœurs, de coutumes et d'usages, de lois et de religions témoignait de leur présence funeste. En telle région l'habitant était jugé selon la loi lombarde, mais son proche voisin selon la loi justinienne, et un troisième selon le Coran. Le pèlerin qui, le matin, quittait, rassasié, les murailles d'un cloître, devait, le soir, demander la charité à un musulman. » Et Schiller de montrer comment la population grecque s'alliait parfois à ses envahisseurs arabes pour repousser un nouvel intrus plus redoutable, l'Empereur d'Allemagne. Inversement des mercenaires normands aidaient la population contre les incursions sarrasines ou contre les exactions des satrapes byzantins. Bientôt ces mercenaires se tournent contre ceux-là mêmes qui les soudoient. Ils appellent à la rescousse des compatriotes : et c'est l'histoire des fils de Tancrède de Hauteville, de Guillaume Bras de Fer, d'Humfroy, de Robert Guiscard. Ce sont eux qui arrachent la Sicile aux Sarrasins et aux Hellènes.

Où Schiller avait-il puisé son érudition? Il n'y a pas là-dessus de doute. Une lettre à Kœrner du 13 mai 1789 nous dit : « Ma besogne sera maintenant Anne Comnène et, après elle, le livre d'Otto de Freisingen sur Frédéric I[1] ». C'est Anne Comnène et Otto de Freisingen qu'il cite dans son traité sur l'*Histoire universelle à l'époque de Frédéric I*. Il ouvre par une traduction de l'*Alexiade* d'Anne Comnène la collection des *Mémoires historiques* publiée par lui chez Mauke. Un étudiant suédois, Berling, l'aidait dans la besogne de débrouiller le grec byzantin, et en avait pris la part la plus lourde. Malgré tout, Schiller s'était senti lassé du mauvais style de la princesse byzantine et de son médiocre esprit [2]. Mais peu à peu, la matière s' « ennoblit » entre ses mains, pour sa propre surprise.

1. *Briefe*, II, p. 269.
2. A Lotte von Lengefeld et Caroline de Beulwitz, 7 sept. 1789, *Briefe*, II, 328.

Cette ingrate lecture d'Anne Comnène et d'Otto von Freisingen lui ouvre les premières vues sur la philosophie de l'histoire. Nous croyons pouvoir affirmer qu'elle lui laissa aussi des souvenirs colorés qui se retrouvent dans la *Fiancée de Messine*.

I

Nous ne savons pas au juste dans quelle édition Schiller a lu la vie d'Alexis I Comnène par sa fille Anne[1]. Mais il l'a lue avec soin. Les lettres adressées en 1793 à Christian-Frédéric d'Augustenburg (qui sont devenues, depuis, le traité *Ueber den moralischen Nutzen aesthetischer Sitten*) nous apportent une anecdote tirée d'Anne Comnène, sur un cas de conscience tragique[2]. Ainsi le souvenir de cette lecture le hantait par l'intérêt dramatique. Je ne veux nullement contester ce qui, dès longtemps, est solidement établi : l'affabulation de la *Fiancée de Messine* pour une part, comme Schiller l'a dit lui-même, est d'invention pure, et, pour une autre part, elle se ressouvient de *Jules de Tarente* de Leisewitz et des *Jumeaux* de Klinger. Mais la couleur locale, et cette couleur intérieure plus importante que Schiller appelait « *das Ideenkostüm* », me paraissent provenir d'Anne Comnène et d'Otto von Freisingen, autant que des tragiques grecs.

L'onomastique de la pièce est très largement byzantine et normande. Cela saute aux yeux pour les chevaliers, coryphées batailleurs et lyriques, qui portent des noms empruntés à Roger de Sicile et à ce Bohémond, fils de Robert Guiscard, ennemis dont Anne Comnène a décrit avec douleur les expéditions fatales à Byzance. *Hippolyte* sans doute est un nom grec pur, résidu d'une lecture d'Euripide ou de la traduction que fit Schiller de la *Phèdre* de Racine. Quelques noms espagnols, *Diégo*, *Isabelle*, apparaissent un

1. Il faudrait, pour déterminer l'édition, disposer de la traduction de Schiller, telle qu'elle parut dans la *Sammlung historischer Memoires*. Je ne dispose pas de cette traduction. Je citerai l'*Alexiade* d'après le texte grec édité par Reifferscheid (2 vol. Teubner, 1884).

2. Alexis, ramenant Bryennios prisonnier, s'est endormi sous un arbre. Son prisonnier, pour s'affranchir, n'a qu'à saisir l'épée du vainqueur, suspendue aux branches. Que fera Bryennios?

peu prématurément[1]. Mais *Manuel* est un nom de sébastocrator et de césar byzantin, emprunté à Anne Comnène.

Isabelle surtout, la princesse veuve, la Niobé douloureuse que frappe d'une grêle de flèches cruelle une fatalité féroce et inconnue, en dépit de son nom espagnol, a des traits d'impératrice byzantine. En elle semblent se confondre le souvenir que Schiller a dû garder d'Anne Dalassène, mère d'Alexis, et l'image d'Irène, épouse de l'Empereur, que sa fille Anne nous a dépeinte mère si tendre, et veuve si tragique. On sait aujourd'hui que le portrait de l'impératrice Irène par sa fille Anne Comnène n'est pas de tous points ressemblant[2]. Irène, quand mourut Alexis, ne fut pas la veuve éplorée qu'en a faite Anne. Elle laissa le corps de l'Empereur abandonné et le fit ensevelir à la hâte le lendemain.

Schiller n'avait pas à prendre parti entre Anne Comnène et ses contradicteurs, qui peut-être lui étaient inconnus. Il se souvint de cette veuve pathétique qu'une fille trop pieuse avait dépeinte changeant sa pourpre, à l'instant même du deuil, contre des vêtements noirs (ἀλλάξασθαι δέ καὶ τὴν πορφυρίδα βουλομένη μελαίνης ἐσθῆτος), et prenant à la place du diadème un voile sombre et sans ornement (ἀφελῆ καὶ ζοφώδη κάλυπτραν ἐπέθετο τῇ κεφαλῇ). Telle sera l'Isabelle de Schiller, « in tiefer Trauer, schwarzumflort ».

Dans cette cour de Byzance, avant elle si corrompue, il semble (du moins sa fille se plaît à le dire) que l'impératrice Irène ait ramené une retenue sévère. Ce n'est pas un trait moderne, ce ne peut être un trait emprunté à la Renaissance, si libre de mœurs en Italie, que cette crainte, prêtée par Schiller à la princesse de Messine, de se montrer à la vue des hommes. C'est un reste de la réclusion

1. Ceci est l'argument assez fort que peut faire valoir M. Robert Kohlrausch. Il pourrait citer aussi les titulatures de *don* et de *donna*. C'est pourquoi M. Kohlrausch place l'action de la *Fiancée de Messine* à l'époque de la domination aragonaise au XIVe siècle. Selon nous (et Otto von Freisingen lui-même fournirait des textes), des Espagnols sont venus en Sicile, au XIIe siècle; et ces noms ne prouvent pas que Schiller songe à la domination aragonaise, non plus que les noms de Lancelot et d'Olivier ne prouvent que Schiller ait pensé à la dynastie d'Anjou, comme le voudrait M. Kohlrausch. Il faut que M. Kohlrausch fasse pour des documents espagnols des rapprochements analogues à ceux que nous faisons pour des documents byzantins et germaniques. Alors seulement sa thèse sera soutenable.

2. Cf. Chalandon, *Essai sur le règne d'Alexis I Comnène*, 1900, p. 276.

antique des femmes et un vestige de l'esprit monacal inhérent à la civilisation byzantine. Ainsi Anne Comnène fait remarquer la retraite sévère où vivait, dans son palais, la basilissa Irène. « Son inclination la portait à ne paraître que rarement en public (οὐ πάνυ τι δημοσιεύεσθαι ἤθελεν, ἀλλὰ τὰ πολλὰ μὲν οἰκουροῦσα ἦν)[1]. Irène fut une image vivante de la vertu. « Elle ne laissait voir en public ni ses bras ni ses yeux. » Ce n'est point « sans la nécessité la plus urgente » (κατά τινα χρείαν ἀναγκαιοτάτην) qu'elle sortait du gynécée; et Anne Comnène énumère, comme autant d'excuses, toutes ces raisons pressantes qu'une impératrice peut avoir de faire violence à sa pudeur innée et d'affronter les regards des hommes (ταῦτα τοίνυν τὰ αἴτια τὴν σύμφυτον αἰδῶ τῆς γυναικὸς ἐκείνης παρηγκωνίζετο, καὶ ἐθάρρει τοὺς ἄρρενας ὀφθαλμούς)[2]. On croit entendre déjà la princesse de Schiller :

Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb,
Tret'ich, ihr greisen Häupter dieser Stadt,
Heraus zu euch aus den verschwiegenen
Gemächern meines Frauensaals, das Antlitz
Vor euren Männerblicken zu entschleiern.

Irène a été décrite par sa fille comme étant d'une taille haute et majestueuse, « élancée comme un cyprès », et d'une beauté telle qu'elle « ravissait en admiration, et transportait hors d'eux-mêmes ceux qui la voyaient ». « *La beauté*, *la grâce* dont elle était comme auréolée, les ornements de ses mœurs *étaient au-dessus de tout ce qu'on pouvait imaginer et peindre*. Ni un Apelle ni un Phidias n'a jamais produit une telle œuvre[3]. » Telle est aussi la vénération enthousiaste des guerriers, lorsqu'ils voient paraître Isabelle.

Nicht auf der Erden
Ist ihr Bild und Gleichniss zu sehen.

Mais à cette beauté altière, les impératrices de Byzance joignent une rare aptitude politique. Ç'a été la grandeur de cette Anne Dalassène, à qui son fils Alexis, au début de son règne, confia tant de fois

1. Alexias, lib. XII, c. 3, t. II, p. 149.
2. *Ibid.*, t. II, p. 151.
3. *Ibid.*, lib. III, cap. 2, t. I, p. 97.

les rênes de son empire, tandis qu'il guerroyait, et dont Anne Comnène, sa petite-fille, a pu dire qu' « elle était propre aux affaires et capable de diriger la politique au point qu'elle aurait pu administrer non seulement l'Empire romain, mais l'Empire universel[1] ». C'est une pareille et haute raison, une pareille et claire intelligence (φρόνημα), c'est cette sûreté calme dans l'action (μετ' ἀσφαλείας καταπρᾶξαι δεινή)[2] que vénèrent aussi les peuples dans l'Isabelle schillérienne :

Ja, es ist etwas Grosses, ich muss es verehren,
Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn;
Ueber der Menschen Tun und Verkehern
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin.

Ayant cet ascendant sur son peuple, on comprend qu'Anne Dalassène ait une autorité souveraine sur ses fils. Une parole d'elle fait loi pour eux. Empereur, Alexis « avait une si tendre affection pour sa mère et une si profonde soumission pour les moindres signes de sa volonté, que son bras se faisait le serviteur de toutes ses paroles; et ce qu'elle approuvait ou désapprouvait avait aussi son approbation ou sa désapprobation »[3]. N'est-ce pas là aussi l'obéissance admirative à laquelle se résolvent les fils d'Isabelle?

Die Mutter sagt's; du darfst es glauben.

Et pareillement dans l'amitié enthousiaste qui joint, après leurs querelles, Manuel et César, n'y a t-il pas comme un ressouvenir de l'amitié célèbre que l'impératrice Dalassène sut entretenir entre ses fils, les Comnènes Isaac et Alexis, unis, grâce à elle, d'une tendresse si étroite « qu'ils se pressaient de courir les hasards l'un pour l'autre et qu'ils n'avaient ni biens ni maux, ni prospérités ni disgrâces qu'ils ne partageassent ensemble »?

Warum ausschliessend Eigentum
Besitzen, da die Herzen einig sind?

Les frères ennemis de Leisewitz et de Klinger n'avaient point

1. Alexias, cap. 7, t. I, p. 111.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 112.

connu cette trêve tendre et chevaleresque, où se révèle le caractère vrai de César et Manuel.

Dans cette société déchirée du XIIe siècle, où le culte des sciences et de la philosophie avait beaucoup faibli, sévissaient en foule les superstitions morales. Aujourd'hui encore les historiens sont frappés de la multitude des techniques qui surgirent alors pour présager l'avenir, et en qui se combinent tous les secrets de la divination antique avec tous ceux de l'art arabe de l'horoscope[1]. Quel problème plus captivant pour Schiller que celui-là : savoir comment l'humanité, dans le cours des âges, essaya de se faire une vision de sa destinée et de percer les ténèbres de l'avenir? C'est le sens profond des ballades de *Cassandra* et du *Siegesfest*. Et aussi bien ç'avait été le problème posé par Herder dans ses dissertations *Ueber Wissen und Nichtwissen der Zukunft*; *Ueber Wissen, Ahnen, Wünschen, Hoffen und Glauben*. Herder avait essayé de définir ces formes puériles de la divination; et il les trouvait légitimes profondément en ce que l'humanité primitive arrive encore à y enclore une parcelle de raison. « Auch im Hoffen und Wünschen ist nur so viel Wahrheit, als Vernunft darin ist ». Ce fut la pensée de Schiller, et c'est pourquoi il recueillit tous ces détails de la croyance divinatoire. Le conflit de l'onirologie chrétienne et de l'astrologie arabe est un des ressorts de sa pièce. Anne Comnène, avec une complaisance qui témoigne de l'étonnement des contemporains, insistait sur cette « invention inconnue des Anciens, et qu'Eudoxe, Platon, n'ont point sue », l'horoscope. L'Empereur Alexis encore se méfiait de l'astrologie, « croyant qu'elle ébranle les croyances en l'autre monde et nous fait attendre le bonheur de l'influence des astres[2] ». Et toutefois nous savons qu'il consulta plusieurs fois un astrologue égyptien d'Alexandrie. Un autre astrologue, du nom de Seth, lui prédit la mort de Robert Guiscard[3]. Ce qu'il préférait toutefois visiblement, ce sont les visions saintes qui prédisaient les événements graves, comme ce vieillard inconnu, en lequel il crut reconnaître saint Jean, et

1. V. Jastrow und Winter, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Hohenstaufen*, t. I, p. 92.
2. Alexias, lib. VI, c. 7, t. I, p. 200.
3. Alexias, la série des astrologues consultés par Alexis.

qui lui prédit ses victoires à venir [1], ou cette autre apparition, sur laquelle le préfet Basileios prédit l'arrivée des Croisés [2]. Schiller avait, dans son *Wallenstein*, tiré parti de la croyance astrologique, pour montrer comment triomphent, à l'époque de la Renaissance, l'hérésie et la libre pensée sémitiques. Il avait fait de sa Jeanne d'Arc au contraire une visionnaire chrétienne, que guide, dans son rêve éveillé, un naïf et impeccable instinct. Dans la *Fiancée de Messine* il met aux prises l'art nouveau de l'astrologie sarrasine avec l'interprétation biblique des songes et avec la vision chrétienne; et cet Arabe expert à consulter les astres (*der sternkundige Arabier*), en qui le prince de Messine a mis sa confiance, est un souvenir des Égyptiens que consultait, avec une terreur défiante, le basileus Alexis.

Toutefois nulle tentative de prévoir l'avenir n'arrête l'irrésistible marche des hasards, qui menacent la condition privée des hommes et la fortune des États. C'est l'enseignement moral qui paraît à Schiller se dégager de la considération des événements. Cette leçon, toutefois, Schiller veut que le drame l'exprime en langage commun. Le drame doit revêtir cet enseignement d'expressions imagées et sentimentalement fortes, sans lesquelles il n'aurait point de prise sur la foule. C'est le chœur qui formulera cet enseignement. Et Schiller, là non plus, n'a rien négligé pour rendre avec précision la mentalité du XIIe siècle.

Ainsi Anne Comnène compare l'État byzantin à un grand être vivant, à un corps où pullulent les maux apportés du dehors par une atmosphère mauvaise. Il lui semble qu'il y a comme « des germes de fatalités mortelles », qui sortent de la méchanceté des hommes, et « fleurissent » en actes mortels aux cités (οὕτω δῆτα καὶ ἡ τῶν Ῥωμαίων κακότης κατ' ἐκεῖνο καιροῦ νῦν μὲν ἀνεβλάστησε θανατώδεις κῆρας). Elle ne croit point qu'il y ait moyen de prévenir ces maux amenés du dehors par des souffles à qui rien ne résiste (τὰ τῆς τύχης ταύτῃ ἐπεισηγάγετο ἀπρόσμαχόν τι κακόν). Le vice des hommes de toutes parts les fait éclore et les nourrit (φαυλότης δὲ παντοδαπή καὶ ἐθρέψατο καὶ ἐμαίευσεν) [3].

1. Alexias, lib. I, c. 8, t. I, p. 80.
2. *Ibid.*, lib. XII, c. 4, t. II, p. 154.
3. *Ibid.*, lib. I, c. 10, t. I, 34, 35.

On sait avec quel soin Schiller a traduit, pour le chœur de la *Fiancée*, quelques-unes des plus sages maximes des chœurs de Sophocle. Pourquoi n'y aurait-il pas aussi un ressouvenir du pessimisme byzantin dans les strophes douloureuses qui disent comment lève en moissons de désolation la semence d'un acte criminel?

Ein grosses Lebendiges ist die Natur,
Und Alles ist Frucht und Alles ist Samen.
Wehe, wehe, dem Mœrder wehe,
Der sich gesäet die tötliche Saat!

Mais toute vie, par cela seul qu'elle est passionnée, sème des germes de crime et de malheur. Elle est complice, par là, des vicissitudes terribles de la destinée et les provoque. « Ainsi est la fortune », dit Anne Comnène. « Elle élève vers les hauteurs la vie des hommes, quand elle veut leur sourire. Elle leur met sur la tête le diadème impérial et aux pieds les sandales de pourpre. Puis, elle fronce les sourcils; et, au lieu de la pourpre et de la couronne, elle *leur met les vêtements noirs du moine*[1]. » N'est-ce pas cette instabilité capricieuse du destin que chantent les chevaliers de Messine?

Es wanket das Glück und will nicht weilen.

Le refuge monacal et la médiocrité d'une condition pleine de renoncement nous mettent seuls à l'abri.

Und auch der hat sich wol gebettet,
Der aus der stürmischen Lebenswelle
Zeitig gewarnt sich heraus gerettet
In des Klosters friedliche Zelle.

Même dans ses lieux communs, Schiller reste fidèle à son modèle; une nuance de mélancolie décadente, une tristesse claustrale, et comme une lueur du déclin de Byzance éclairent d'une clarté pâle la fin de son drame.

1. Alexias, lib. III, cap. 1, t. I, p. 93.

II

Otto von Freisingen est cet évêque à qui son neveu Frédéric Barberousse, de 1156 à 1158, confia le soin de rédiger la chronique de son règne. Schiller, qui semble avoir pris à Otto de Freisingen surtout les linéaments généraux de son *Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten des Kaisers Friederich I*, n'a pas dédaigné cependant de lui emprunter nombre de détails pittoresques. De lui vient la description de la terreur que répandit l'engeance des pirates venus de Normandie par Gibraltar, sur ces vaisseaux légers que l'on appelait des « haumes » ou des « flèches » (*galeas seu sagitteas*)[1].

Auf dem Meerschiff ist es gekommen
Von der Sonne rötlichtem Untergang.

Maintenant la race étrangère s'est emparée de la Sicile entière.

Und jetzt sehen wir uns als Knechte
Untertan diesem fremden Geschlechte.

Toutefois la conquête, œuvre de ruse et de brutalité, fut œuvre aussi de civilisation. C'est Roger qui, d'une expédition aventureuse en Grèce, ramena parmi ses prisonniers des ouvriers tisseurs de soie et qui transplanta leur industrie en Sicile[2]. De là un luxe, dont Schiller a noté finement le besoin nouveau. Les importations mauresques augmentaient l'affluence des denrées précieuses et des tissus délicats. Mais c'est un costume tout byzantin d'impératrice Porphyrogénète, ayant droit aux sandales symboliques, à la tunique de soie pourpre et au diadème, que Schiller destine à sa Béatrice.

1. Nous ne savons de quelle édition d'Otto de Freisingen s'est servi Schiller. Nous citons d'après Pertz, *Monumenta Germaniae*, SS. in usum scholarum, 1867, lib. I, cap. 3 et 33.

2. Ottonis Freisingensis Episcopi, lib. 7, c. 33. « Opifices etiam, qui *sericos pannos* texere solent, captivos deducunt, quos Rogerius in Palermo Siciliae metropoli collocans, artem illam texendi suos edocere praecepit, et ex hinc praedicta ars illa, prius a Graecis tantum inter christianos habita, Romanis patere cœpit ingeniis.

Erst wählet aus die zierlichen Sandalen,
Dazu den Mantel wählt, *von glänzender*
Seide gewebt, in bleichem Purpur schimmernd...
Um die Locken winde sich ein Diadem.

Béatrice elle-même toutefois est de souche germanique. Schiller songe, en l'évoquant, à cette Béatrice, fille de Renauld de Bourgogne et aïeule de tous les Hohenstaufen, dont la majesté gracieuse a été tant admirée des chroniqueurs. Et, sœur par le nom, comme par la beauté, de Béatrice de Bourgogne, elle lui est parente encore par la destinée. Ainsi le duché de Bourgogne et de Provence, dont elle était l'héritière, fut-il l'objet, durant une génération, de contestations sanglantes. Conrad de Zähringen et Guillaume l'Enfant, l'oncle et le neveu, se battaient pour ce duché; et le premier tint captive la jeune princesse durant des années, jusqu'à ce qu'un prétendant plus auguste, Barberousse, la fît son épouse [1]. Mais de même qu'elle causa des luttes, elle savait aussi susciter de chevaleresques amitiés. C'est dans le camp de l'armée levée et conduite en Italie par elle que Henri le Welfe, duc de Saxe et de Bavière, et Guelfe, duc de Spolète, parents proches eux aussi et séparés par de terribles haines, surent rivaliser pour un temps l'un pour l'autre d'attentions délicates et fraternelles. Comme les Comnènes, ils ont marqué à leur empreinte le couple des frères de la *Fiancée de Messine*. Henri le Welfe a prêté des traits à l'aîné. Comme le Welfe, Manuel est le guerrier robuste et beau et l'infatigable veneur, l'esprit élevé surtout, « *pollens viribus, decora facie, sed multo maxime ingenio validus* : non se luxui neque inertiae corrumpendum, sed, uti mos Saxonum est, *equitare*, *jaculari*, cursu cum aequalibus certare ». Il est le chef réservé et taciturne, aimé toutefois par les subalternes d'un amour enthousiate. « Omnibus carus; esse quam videri bonus malebat; *in omnibus gloriosis plurimum facere, et minimum ipse de se loqui* ». Avant tout, il est celui qui sait faire régner la paix par une autorité sévère. Y a-t-il une ligne de ce portrait qui ne convienne au guerrier silencieux et à l'homme d'action que peignit Schiller, et qui un jour sut faire la paix à Messine, par mansuétude réfléchie?

1. Otto Freisingensis, lib. I, c. 29.

Der liebte
Von jeher sich verborgen in sich selbst
Zu spinnen, und den Ratschluss zu bewahren.

Guelfe de Spolète, au contraire, est d'un caractère tout facile, glorieux, belliqueux et prodigue. « Illius facilitas laudabatur... Guelfo negotiis amicorum intentus, sua negligere, *nihil denegare quod dono dignum esset*; magnas potentias affectabat, exercitum, novum bellum exoptabat, ubi virtus nitescere posset. » Otto de Freisingen en vient à dire, dans son style ampoulé : « Valde jocundum, ut in his duobus clarissimis viris nostra tempora suum Catonem in uno, in altero *suum Caesarem* invenissent »; et c'est beaucoup peut-être que de comparer à César le jeune duc de Spolète. Mais son âme généreuse, brillante et querelleuse a passé tout entière, avec son surnom de César, au cadet des frères ennemis de Messine. Aussi le César de Schiller a-t-il la main ouverte et le cœur généreux :

Nein, nimm die Rosse, nimm den Wagen auch.

Et dans son tempérament batailleur, par la susceptibilité duquel sans cesse les conflits reprennent, il y a un fonds de noblesse impossible à méconnaître :

Verachtung nicht erträgt mein edles Herz.

Il semble que Schiller ait voulu illustrer le dire du vieil évêque de Freisingen : « Ita duo viri sanguine conjunctissimi diversis inter se virtutibus certabant[1] ».

Et toutefois le vieux chroniqueur, si admiratif devant ses héros, est pessimiste lui aussi devant la vie. Si parfois il s'arrête dans le long récit d'invasions, de luttes fratricides, de rapts, de monastères détruits, qui finit par la mort banale du plus grand des Empereurs; s'il réfléchit à la destinée des hommes, c'est pour constater, lui prélat et oncle de Barberousse, combien toute grandeur est fallacieuse. Comme il est évêque du XIIe siècle et Germain, il ne recommande pas la vie claustrale. Mais une condition modeste et laborieuse, loin des cimes du pouvoir, lui paraît prudente; car la vie de

1. Otto Freisingensis, lib. I, c. 29.

l'homme est courte, instable, et d'autant plus sujette à de brusques retours qu'elle s'est fixé de plus hautes ambitions. « Cum enim homo, *natus ad laborem*, *brevi vivens tempore*, nunquam in eodem statu manere valeat, si in summo fuerit, mox eum declinare oportebit... *Discant ergo principes orbis in summo positi moderantiam servare.* » C'est le tour gnomique et la teneur aussi des conseils du stoïcisme germanique, qui dans les chœurs de la *Fiancée de Messine* alternent avec les sentences monacales empruntées à Anne Comnène.

Nicht an die Güter hänge das Herz,
Die das Leben vergänglich zieren :
Wer besitzt, der lerne verlieren.
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz...
Wol dem! Selig muss ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
Kindlich liegt an der Brust der Natur!
Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten,
In der Schnelle des Augenblicks.

Tout le drame de la *Fiancée de Messine*, comme la chronique même de Barberousse, dit ainsi la leçon de renoncement qu'il faut tirer d'une retentissante catastrophe.

*
* *

Je ne sais si mes rapprochements paraîtront probants. Mais les voyageurs qui ont parcouru la Sicile en archéologues racontent combien le drame de Schiller semble rempli de souvenirs précis. Les murailles mêmes qu'il n'a pas vues semblent lui avoir parlé par l'image. Est-ce possible? Et comment? On aimerait à croire qu'il s'est renseigné par des conversations avec Gœthe. Mais Gœthe, dans son voyage en Sicile, avait donné son attention surtout aux monuments antiques. A-t-il cependant prêté à Schiller des estampes ou des récits de voyage, plus circonstanciés que le sien à l'endroit de la Sicile byzantine et normande? Riedesel, qui fut le manuel de Gœthe, est-il aussi la source de Schiller? C'est une recherche à faire. Peut-être

Schiller a-t-il vu décrite quelque part cette *Stanza di Ruggero* de Palerme, qui porte encore aujourd'hui le nom de Roger de Sicile. Il a pu connaître par une estampe les murailles de marbre gris, bâties pour un prince pirate et chasseur, et habitées depuis par les Hohenstaufen. Au plafond courent des mosaïques colorées qui offrent sur fond d'or des arbres et des animaux. Des fleurs bleues et rouges éclatent sur des lianes vertes. Des paons chatoyants boivent dans des vasques. Des panthères brunes marchent sous les ombrages. Des Centaures, au galop, tendent leur arc. *Des chasseurs à genoux visent des cerfs debout et calmes sous les palmiers.* Ne dirait-on pas le jardin féerique où Manuel s'arrête en extase ?

> Bewegungslos starr' ich das Wunder an;
> *Den Jagdspiess in der Hand, zum Wurf ausholend.*

Mais à la voûte un aigle plane, l'aigle des Hohenstaufen. Il porte dans ses serres une proie frémissante :

> Und aus den Lüften schwang ein Adler sich
> Herab, ein zitternd Reh in seinen Fängen.

« Ein märchenhafter Eindruck », a dit M. Robert Kohlrausch qui a vu récemment, et décrit avec maîtrise, cette demeure héroïque.

Et nous sommes bien de son avis; c'est dans le décor de la *Stanza di Ruggero* qu'il faudrait jouer la *Fiancée de Messine.*

CHARLES ANDLER,
Chargé de cours à l'Université de Paris.

IV

SCHILLER ET FICHTE

Les relations personnelles entre Schiller et Fichte datent de mai 1794. Fichte, appelé à recueillir la lourde succession de Reinhold, avait quitté Zürich à la fin du mois d'avril pour se rendre à Iéna. En s'arrêtant à Tübingen, où Schiller se trouvait alors de passage, le premier soin de Fichte fut d'aller voir son futur collègue. « C'est, écrit-il, à sa femme, dans la première lettre qu'il lui adresse d'Iéna le 20 mai 1794 [1], un des premiers, un des plus aimés, un des plus célèbres professeurs d'Iéna. J'ai entendu dire à Tübingen déjà qu'il m'est très dévoué [2], et ici (à Iéna) qu'il m'avait attendu pour repartir avec moi, ce qui ne lui a pas été possible [3]. »

Ce fut l'origine d'une amitié que la mort seule put rompre. Fichte reçut la nouvelle comme un coup de massue; il en resta « stupéfié »; et Jeanne Fichte, qui faisait part de la douleur de son mari à Charlotte Schiller, lui disait encore : « Il vous embrasse de tout son cœur et vous prie instamment d'avoir confiance en lui, comme en un frère, si au point de vue littéraire il peut vous servir, si par une nouvelle édition de l'ensemble des œuvres de l'Immortel, par la rédaction et

1. Lettre de Fichte à sa femme citée par son fils, *Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel*, Bd. I, p. 208.

2. Schiller avait connu Fichte par la lecture de la *Critique de toute révélation* et il l'avait apprécié d'autant plus qu'il retrouvait dans cet ouvrage l'esprit de la philosophie de Kant dont il était alors passionné. Lettre à Körner du 3 septembre 1792, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, édit. Cotta, Bd. II, p. 245.

3. Schiller, parti le mardi 6 mai d'Iéna pour Würzbourg et Nüremberg où il rendit visite à son ami Erhard, avait été obligé d'être de retour à Iéna le 15. Note de la lettre à Körner du 18 mai 1794, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, édit. Cotta, Bd. III, p. 119 et 291.

la publication des papiers posthumes ou de quelque manière que ce puisse être, il peut vous témoigner l'efficacité de son amitié[1] ». La persistance de cette amitié vaut d'être remarquée si l'on songe que Schiller n'hésita jamais à dire, parfois même durement, ses vérités[2] à Fichte, au risque de blesser son immense orgueil, et que Fichte d'ordinaire supportait mal la critique : Reinhold, son plus intime ami; Schelling, son disciple préféré, l'apprirent à leurs dépens le jour où ils se permirent de contredire le maître. Ce furent la brouille et la guerre.

Et pour que Fichte acceptât de Schiller ce qu'il n'acceptait de personne, il fallait qu'il attachât au jugement de Schiller plus de prix qu'à aucun autre. De cette estime est-il impossible de découvrir la raison? Il ne suffirait pas, pour l'expliquer, des relations personnelles des deux grands hommes et de l'intimité de leur commerce à Iéna; il faut admettre une action plus profonde, une influence de pensée à pensée, la seule devant laquelle Fichte ait jamais consenti à s'incliner. De cette influence nous voudrions ici chercher à découvrir les traces.

*
* *

On peut, au premier abord, s'étonner que les idées de Schiller aient agi sur le développement de la philosophie de Fichte. C'est un fait ordinairement admis que Schiller emprunte, au moins dans ses traits essentiels, à la *Critique* de Kant et tout particulièrement à la *Critique du Jugement*, les principes de son Esthétique; le poète atteste lui-même, dans ses lettres, l'attrait qu'exerça sur lui la lecture de Kant. Il écrit à Körner, par exemple, le 3 mars 1791 :

1. Lettre du 30 mai 1805, *Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel*, Bd. II, p. 403.

2. Que l'on se reporte, pour être édifié sur ce point, à la correspondance échangée entre les deux grands hommes à propos du refus de publication dans les *Heures* de l'article de Fichte sur « *l'esprit et la lettre en philosophie* » et aux critiques que Schiller adresse à Fichte dans sa lettre du 26 janvier 1799 à propos de son « appel au public ». (*Fichte's Leben*, etc., Bd. II, p. 376-393.) Il est même intéressant de signaler, à propos de cette dernière lettre, que Fichte, loin de s'offenser des critiques de Schiller, suivit ses conseils et écrivit sa « *justification juridique* », frappant témoignage du cas qu'il faisait des observations de Schiller.

« Tu ne devines pas ce que maintenant je lis et j'étudie? Rien de pire que Kant. Sa *Critique du Jugement*, que je me suis procurée, me charme par la richesse, par la lumière de son contenu et m'a causé le plus grand désir d'entrer petit à petit dans l'étude de sa philosophie. Ma piètre connaissance des systèmes philosophiques me rendrait encore trop difficile la *Critique de la Raison* et même quelques écrits de Reinhold; elle me perdrait trop de temps. Mais parce que j'ai beaucoup pensé par moi-même sur l'esthétique et qu'empiriquement j'y suis versé encore plus, j'avance dans la *Critique du Jugement* beaucoup plus facilement et j'apprends, à l'occasion, à connaître beaucoup de représentations kantiennes parce que Kant s'y réfère dans cet ouvrage et qu'il applique à la *Critique du Jugement* beaucoup d'idées de la *Critique de la Raison*. Bref, je pressens que Kant n'est pas pour moi un pic si inaccessible et sûrement je m'occuperai de lui d'une manière encore plus précise[1]. » Dans une lettre du 15 octobre 1792 il ajoute : « Maintenant je suis plongé jusqu'aux oreilles dans la *Critique du Jugement* de Kant. Je n'aurai de repos que quand j'aurai entièrement pénétré cette matière, et que je l'aurai entièrement sous la main[2]. »

Mais si l'Esthétique de Schiller relève de la *Critique du Jugement*, l'hypothèse de son influence sur le développement de la *Théorie de la Science* n'est-elle pas suspecte dès l'origine? C'est, en effet, la même *Critique du Jugement* qui fournit à Fichte le principe fondamental de son système : l'année où paraît cet ouvrage, un hasard de sa vie tourmentée, une répétition à donner, conduit Fichte à découvrir la philosophie de Kant et opère la conversion philosophique qui décide de sa destinée[3].

Dès le mois de septembre de cette même année, Fichte, que la lecture de la *Critique du Jugement* passionne, entreprend d'en publier un résumé explicatif dont le texte, encore inédit, figure parmi les papiers posthumes du philosophe légués par son petit-fils

1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, édit. Cotta, Bd. II, Lettre du 3 mars 1791, p. 172.
2. *Ibid.*, *id.*, Lettre du 15 octobre 1792, p. 254.
3. *Fichte's Leben*, etc., Bd. I. Lettre à sa fiancée du 12 août et du 5 septembre 1790, p. 81 et 82. Lettres à Achelis et à Weisshuhn, p. 107-110.

à la bibliothèque royale de Berlin[1]. Ce résumé que nous avons sous les yeux, le premier écrit philosophique de Fichte, n'est sans doute qu'une analyse souvent littérale de l'introduction et des 16 premiers paragraphes du premier livre de l'*Analytique du jugement esthétique*, où Fichte se borne, en suivant pas à pas le texte et les divisions de Kant, à rendre plus claire l'expression de la pensée du philosophe, à supprimer les longueurs et les redites, mais déjà visiblement Fichte saisit, avec une sûreté d'instinct remarquable, l'idée qui, mûrie, deviendra pour lui le principe de la *Théorie de la science*, l'idée de « derrière la tête » de Kant, celle du fondement surnaturel qui fait l'unité du monde de la nature et du monde de la liberté[2].

Ce n'est pas tout. A la question de l'unité *interne* des trois facultés de la conscience, en fait séparées, et dont Kant avait dit, d'un mot, qu' « elles ne pouvaient se déduire d'un fondement commun », Fichte répond en déclarant « qu'il faut admettre, pour compléter ce rapport extérieur, qu'ils reposent, *intérieurement* aussi, sur une unité commune[3]. »

1. Le manuscrit a 38 feuillets. Le premier porte à droite, en tête, la mention : « Fait de septembre 1790 au début de l'année 1791 ». Nous devons à la bienveillante obligeance du petit-fils de Fichte, son Excellence le médecin principal H. von Fichte, l'autorisation d'avoir pu prendre copie de ces documents, et ce nous est une tristesse que sa mort récente ne lui permette plus de recevoir ici publiquement l'expression de notre reconnaissance.

2. « Dieser Vereinigungspunkt zwischen. Natur- und Freiheits-Gesetzen muss tiefer liegend gedacht werden als die Principien beider. Denn läge er in der Natur selbst, sofern sie es durch die Gesetzgebung unseres Verstandes wird, so gründete sich die Harmonie beider Gesetzgebungen auf ein Gesetz dieses Verstandes, und die Freiheit, welche mit ihm harmoniert, stünde unter diesem Gesetze, welches widersprechend ist. Oder läge er in einem Gesetze der Freiheit, so müsste die Natur unter diesem Gesetze stehen, welches abermals widersprechend ist. Er kann also nirgends anders liegen, als in dem Uebersinnlichen, welches der Natur zu Grunde liegend gedacht wird. Der Begriff dieses Grundes der Einheit des übersinnlichen Substrats der Natur, mit dem was der Freiheitsbegriff zur Möglichkeit seiner Gesetzgebung voraussetzt, könnte wenn man auch gleich durch ihn weder theoretisch noch praktisch zur Erkenntniss des Uebersinnlichen selbst gelangen sollte, dennoch den Uebergang von der Denkungsart nach den Principien der einen Gesetzgebung zu der nach den Principien der andern möglich machen, d. i. könnte die Möglichkeit erklären, wie man durch die Gesetzgebung der Freiheit einen Zweck in der Sinnenwelt aufgegeben denken könnte. » (*Fichte's Auszug aus Kant's Kritik der Urtheilskraft. Einleitung, II : Vom Gebiete der Philosophie überhaupt, sub fine. Manuscript aus Fichte's Nachlass.*)

3. *Fichte's Leben*, etc., Bd. I, p. 105.

Et ce que Fichte affirme ainsi, dès son premier pas dans la carrière philosophique, il le répète, encore dans les mêmes termes, quatorze ans plus tard dans la dernière période de sa vie. « Pour caractériser la *Théorie de la Science*, dit-il dans la *Théorie de la Science de 1804*, en la rattachant au point historique qui a été autrefois l'origine de mes spéculations, d'ailleurs absolument indépendantes de Kant : son essence consiste précisément dans la recherche de la racine inaccessible pour Kant, où coïncident le monde sensible et le monde suprasensible, puis dans la déduction réelle et intelligible des deux mondes en partant de ce principe[1]. »

Mais si telle est bien l'origine des réflexions philosophiques de Fichte, ne suffit-elle pas à expliquer les rapprochements que l'on pourrait rencontrer entre ses idées et les vues de Schiller?

Cependant, à y regarder de plus près, un fait nous frappe : celui d'une certaine originalité de Schiller en face même de Kant. Que la *Critique du Jugement* ait alimenté et enrichi la pensée de Schiller, nul n'en peut douter, nous en avons retenu l'aveu de la bouche du poète; il s'en faut cependant que la *Critique* de Kant, même la *Critique du Jugement*, ait été pour Schiller comme pour Fichte le point de départ de ses spéculations; il s'en faut même qu'après la lecture de la *Critique* Schiller soit devenu proprement un disciple de Kant; il prétend le compléter et le dépasser. Or, chose curieuse assurément, le sens dans lequel il poursuit le développement de la pensée critique offre une analogie remarquable avec l'œuvre que Fichte a poursuivie.

Un an déjà avant l'apparition de la *Critique du Jugement*, et près de deux ans avant qu'il en eût pris connaissance, le 12 janvier 1789[2], Schiller envoyant à Körner son poème sur les artistes lui écrivait : « La troisième strophe manque seulement parce qu'entre le feuillet 2 et le feuillet 4 j'ai rayé deux pages entières, vu que mon poème s'enflait démesurément. Voici le contenu de la strophe qui manque : l'art constitue entre la *sensibilité* et la *spiritualité* de

1. *Die Wissenschaftslehre*, 1804, *Nachgelassene Werke*, Bd. II, p. 104, II Vortrag.
2. C'est seulement en mars 1791 que Schiller eut entre les mains la *Critique du Jugement*, voir *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Lettre du 3 mars 1791, Bd. II, p. 172.

l'homme le terme qui les lie et fait contrepoids à la puissance de la force qui l'attire à sa planète; il ennoblit par une illusion spirituelle le monde des sens, et, en retour, il sollicite l'esprit vers le monde sensible, etc. [1] ».

Et il ajoutait dans une lettre du 9 février : « Le commencement du poème entièrement modifié lui donne, à l'égard de son ancienne forme, un aspect tout à fait méconnaissable, mais très avantageux. Je possède maintenant l'idée maîtresse de l'ensemble : l'*enveloppement de la vérité et de la moralité sous la beauté* faite souveraine et constituant au sens propre du mot l'unité [2].

1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, édit. Cotta, Bd. II, Lettre du 12 janvier 1789, p. 7. Dès 1780, dans un *Essai sur le rapport de la nature animale de l'homme avec sa nature spirituelle*, on peut noter chez Schiller cette préoccupation de trouver un rapport harmonique entre le corps et l'esprit, d'écarter la solution qui sacrifie l'un à l'autre, l'un ou l'autre.

Il combat l'opinion de ceux qui font du corps, du système de nos sensations et des penchants de la vie animale, le support nécessaire de l'âme sans doute, mais en même temps le « compagnon paresseux contre lequel il lui faut lutter sans cesse, dont les besoins lui enlèvent tout loisir pour penser, dont les tentations cassent le fil de la spéculation la plus profonde et précipitent l'esprit de la conception la plus intelligible et la plus lumineuse dans le désordre des sens; dont les plaisirs éloignent la plus grande partie de nos semblables de leur modèle supérieur et les rabaissent au rang des bêtes, bref, les réduit à un esclavage dont il faut enfin que la mort les affranchisse » (p. 17); il s'efforce au contraire d'établir que les penchants animaux éveillent et favorisent les penchants spirituels par une analyse psychologique qui considère tour à tour le développement de l'individu et le développement de l'humanité, et il conclut de ces considérations qu'il fallait que l'homme fût animal avant de savoir qu'il était esprit, il fallait qu'il rampât dans la poussière avant qu'il se risquât à prendre son vol newtonien à travers l'Univers. Le corps est ainsi le premier éperon de l'activité; la sensibilité, le premier guide pour la perfection (p. 23); il montre encore que tout plaisir spirituel ou toute peine spirituelle a toujours pour accompagnement un plaisir animal ou une peine animale (p. 24), et inversement que le sentiment universel de l'harmonie des éléments corporels est la source d'un plaisir spirituel, comme aussi toute peine corporelle doit être la source d'une peine spirituelle, et il compare à ce point de vue le corps et l'âme à deux instruments à cordes, mis d'accord à côté l'un de l'autre et qui vibrent à l'unisson. C'est là, dit-il, la sympathie singulière et remarquable qui fait des principes hétérogènes de l'homme pourtant un *seul* être; l'homme n'est pas âme et corps, l'homme est la fusion intime de ces deux substances. (*Schiller's s. W.*, éd. Cotta, Bd. 12.)

2. *Ibid.*, *id.* Lettre du 9 février 1789, p. 19. La suite de la lettre précise encore la pensée de Schiller : « L'art, dit-il, prépare la science et la moralité, mais la science et la moralité une fois atteintes ne sont pas le but suprême, elles ne sont qu'un deuxième échelon qui conduit au but. Quoi qu'en pense, le chercheur et le philosophe qui se dépêche de s'attribuer la possession de la couronne et donne à l'artiste la place au-dessous, la perfection humaine n'est atteinte que quand science et moralité se résolvent de nouveau en beauté. »

L'art ou la beauté comme lien et comme unité du monde des sens et du monde de l'esprit, comme enveloppant en soi la vérité et la moralité, et constituant leur unité, n'est-ce point, en quelque manière, une anticipation de l'idée maîtresse de Kant dans la *Critique du Jugement*, et faut-il encore s'étonner que Schiller, malgré son peu de familiarité avouée avec les systèmes philosophiques, ait lu si facilement[1] la *Critique du Jugement* et se soit emparé si vite des idées qu'elle apportait? Ne rappelait-il pas d'ailleurs à Körner, dans cette lettre, qu'il avait déjà beaucoup réfléchi par lui-même sur l'esthétique et qu'il y était pratiquement exercé davantage encore?

Schiller n'a pas seulement devancé en quelque mesure la pensée de Kant, il a voulu le dépasser après s'être pénétré de la *Critique du Jugement*. Dans une lettre du 21 décembre 1792[2] il déclare à Körner qu'il croit avoir trouvé le concept objectif du Beau mis en doute par Kant, qui par le même concept se qualifie aussi comme un principe objectif du goût; et il annonce qu'il va mettre en ordre les idées qu'il a là-dessus dans un dialogue intitulé *Kallias* ou *la Beauté*; un an plus tard — le *Kallias* n'a pas encore paru[4] — le 25 janvier 1793, il indique à Körner la méthode qu'il emploie pour essayer « d'enlever au goût ce caractère empirique qu'autrement il conserverait toujours et que Kant tient pour inévitable ». De cet empirisme, de cette impossibilité d'un principe objectif pour le goût, Schiller ne peut pas encore se convaincre.

Mais la difficulté pour édifier le concept objectif de la beauté consiste à le justifier entièrement *a priori* en le tirant de la nature de la raison, de telle manière qu'il trouve sans doute absolument sa confirmation dans l'expérience, mais que cet appel à l'expérience ne lui soit en rien nécessaire pour sa validité. Cette difficulté paraît à Schiller presque insurmontable; il ajoute qu'il a bien réellement essayé de déduire son concept du beau, mais qu'on ne peut s'en tirer sans le témoignage de l'expérience. La difficulté suivante

1. Voir la lettre du 3 mars 1791 déjà citée.
2. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Bd. II, p. 265.
3. *Ibid.*, Lettre du 3 mars 1791, édit. Cotta, Bd. II, p. 172.
4. Il ne parut jamais.

subsistera toujours : on accordera à Schiller son explication uniquement parce qu'on trouvera qu'elle s'accorde avec les jugements particuliers sur le goût et on ne trouvera pas (comme cela devrait être pour une connaissance qui se tire de principes objectifs) le jugement qu'on porte sur une beauté particulière dans l'expérience exact parce qu'il s'accorde avec l'explication de Schiller.

En quoi consiste au juste cette déduction? Schiller l'indique dans les lettres qui suivent (8, 18, 19, 23 février 1793). S'emparant cette fois des résultats de la *Critique du Jugement* et empruntant résolument à Kant, pour le dépasser, ses idées et souvent jusqu'à ses expressions, Schiller déclare « que la beauté n'est rien d'autre que la liberté dans l'apparence[1] », entendant par là que la beauté exprime, dans l'apparence du monde sensible ou phénoménal, la forme de la volonté pure, l'autonomie ou la liberté[2].

Ainsi apparaît le caractère rationnel de la beauté, condition de son objectivité. La beauté appartient « à la famille de la raison[3] » — non sans doute de la raison théorique, car, comme l'a si bien vu Kant, le beau n'est pas l'objet d'un concept[4], — mais de la raison pratique.

Remarquons ici le caractère paradoxal d'une liberté dans l'apparence, d'une autonomie du sensible[5]; la liberté ne pouvant être qu'une détermination de l'objet de la raison, du suprasensible, et ne pouvant jamais comme telle appartenir au sensible[6]; « l'autonomie, la détermination par soi ne pouvant être cherchée qu'en dehors des apparences dans le monde intelligible[7] ».

Comment concevoir la liaison de deux termes ainsi contradictoires? cette liaison n'est possible qu'à une condition, c'est qu'on fasse abstraction, dans la considération de l'objet sensible, de ce qui en lui constitue précisément un objet pour l'entendement, une

1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Lettre de 18 février 1793, édit. Cotta, Bd. III, p. 18.
2. *Ibid.*, *id.*, p. 17.
3. *Ibid.*, *id.*, p. 15.
4. *Ibid.*, *id.*, p. 12.
5. *Ibid.*, Lettre du 18 février, p. 25.
6. *Ibid.*, Lettre du 8 février 1793, p. 17.
7. *Ibid.*, Lettre du 18 février, p. 24.

possibilité de conception, de tout le contenu qui le détermine pour n'en retenir que la forme[1].

L'objet sensible vidé de son contenu réel, et considéré dans sa pure forme, comme simple contemplation, est susceptible de liberté, c'est-à-dire d'indépendance à l'égard de toute espèce de détermination extérieure physique ou intellectuelle; il apparaît comme pouvant avoir en lui-même sa raison d'être, comme pouvoir autonome de création de ses éléments formels : les éléments dont cette création tisse sa trame ont peut-être, ont sans doute leurs règles et leur finalité; mais justement ici l'attention ne considère ni ces règles, ni cette fin qui constituerait pour l'objet une hétéronomie[2]; elle ne découvre en eux que l'œuvre d'une fantaisie, que la manifestation d'une liberté analogue aux déterminations de la volonté[3]; « il y a donc un aspect de la nature, des apparences, où nous n'exigeons d'elles rien de plus que la liberté, où nous n'avons égard qu'à ce qu'elles soient ce qu'elles sont par elles-mêmes[4]. »

Et la liberté est ici concevable sans contradiction, au sein de la nature, précisément parce qu'il ne s'agit pas de la considération de l'objet réel qui par son essence exclut tout rapport à la liberté[5], et qu'il ne s'agit pas davantage de la liberté réelle, de la liberté morale, rationnelle dont l'application à un produit qui est une apparence constituerait une véritable hétéronomie[6]; l'objet n'est point conçu ici sous les espèces de la connaissance, mais considéré sous sa forme sensible, en tant qu'apparence, et la liberté dont jouit ici la nature n'est qu'un jeu[7].

Mais ce jeu de la liberté dans l'apparence sensible, c'est précisément ce que nous appelons l'art[8]; la beauté c'est, à travers certaines apparences de la nature, le reflet de la grande idée kantienne de l'autodétermination.

Cette déduction correspond-elle à la réalité, c'est ce qu'il s'agit maintenant pour Schiller d'examiner, et c'est en ce sens qu'il se demande si son principe a une valeur objective; car cette déduction, pour purement rationnelle qu'elle soit, et rationnelle *a priori*, demeure jusqu'ici à ses yeux encore subjective, entendons par là

1. *Briefwechsel*, etc., *id.*, p. 24-26. — 2. P. 24. — 3. P. 23. — 4. P. 23. — 5. P. 24. — 6. P. 22-26. — 7. *Ibid.*, Lettre du 8 février, p. 18. — 8. *Ibid.*, Lettre du 18 février, p. 22.

qu'elle est une argumentation de la raison dont on ne sait si elle a son application à l'objet[1]. Schiller écrit donc à Körner, le 23 février 1793 : « Le résultat de la preuve que j'ai apportée jusqu'ici est le suivant : il y a un certain mode de représentation des objets où l'on fait abstraction de tout et où l'on ne considère qu'une chose : s'ils apparaissent libres, c'est-à-dire déterminés par eux-mêmes, ce mode de représentation est nécessaire, car il découle de l'essence de la raison qui dans son usage pratique exige l'autonomie des déterminations.

« Que cette propriété des choses que nous désignons sous le nom de beauté soit une et identique avec cette liberté dans l'apparence, cela n'est pas encore prouvé du tout; cette preuve, c'est à partir de maintenant mon affaire. J'ai donc une double tâche : premièrement montrer que cet élément objectif dans les choses qui les met en état d'apparaître libres est précisément ce dont la présence leur confère la beauté, dont l'absence détruit leur beauté quand bien même dans le premier cas elles ne posséderaient aucune qualité supérieure (Vorzug) et dans le second toutes les autres. Secondement, j'ai à prouver que la liberté dans l'apparence entraîne nécessairement avec elle sur la faculté de sentir un effet entièrement pareil à celui que nous trouvons lié à la représentation du beau[2]. »

De ces deux démonstrations Schiller ne donne ici que la première, aussi bien est-ce la seule qui soit susceptible d'une preuve *a priori*. « Car ce serait une entreprise vaine d'essayer de prouver *a priori* le second point; seule l'expérience peut apprendre si, en présence d'une représentation, nous devons sentir quelque chose et ce que nous devons sentir. On ne peut vraiment tirer analytiquement ce sentiment ni du concept de la liberté ni de celui de l'apparence; et de synthèse *a priori*, il n'y en a pas davantage : on est donc ici absolument réduit aux preuves empiriques[3]. »

Schiller se borne ainsi à démontrer que la liberté dans l'apparence telle que nous l'avons définie *a priori* est identique à la beauté telle que nous en éprouvons expérimentalement l'impres-

1. *Briefwechsel*, etc., Lettre du 18 février, p. 21.
2. *Ibid.*, Lettre de 23 février 1793, p. 30-31.
3. *Ibid.*, p. 31.

sion. La liberté ne pouvant être attribuée *réellement* à aucune chose dans le monde sensible — elle y est une pure apparence — ne pouvant même pas *apparaître* comme libre positivement, — elle est purement et simplement une Idée de la raison inadéquate à toute intuition — il faudrait, pour expliquer l'apparence de la liberté dans les choses — que le fondement objectif de la liberté fut de telle nature, que sa représentation nous *forçât* absolument à produire en nous l'idée de la liberté et à la rapporter à l'objet[1].

Comment cela? Le concept de la liberté présente pour nous ce caractère de n'être concevable d'abord que négativement par opposition au concept positif de son contraire; de même que la liberté de la volonté ne peut-être pensée qu'au moyen de la causalité et par opposition à elle, aux déterminations matérielles du vouloir, de même la liberté dans l'apparence, la liberté dans la forme des objets ne peut être représentée que par opposition à son contraire, à la technicité ou règle qui détermine la structure de la forme des objets. Si donc la liberté dans l'apparence est bien le fondement de la beauté, on voit que la *technique* est la condition nécessaire de notre représentation de cette liberté et c'est là la seconde condition fondamentale de la beauté sans laquelle la première resterait un concept vide[2].

Si maintenant nous donnons à cette sphère où s'exerce la liberté dans l'apparence le nom de *nature*, justement pour indiquer qu'il s'agit ici d'un usage de la liberté dans le domaine des sens; si nous donnons à la technique, à la construction d'après des règles, laquelle s'oppose à la nature, le nom d'*art*; si enfin nous remarquons que la formule de la beauté doit impliquer la double condition qu'exige la possibilité de la beauté, nous pourrons dire que la beauté est la nature en conformité avec l'art, c'est-à-dire la nature s'opposant à une technique qui lui serait imposée, la nature se donnant à elle-même sa règle et sa loi[3] (liberté dans la règle, règle dans la liberté).

La beauté est ainsi l'autonomie dans la technique, l'accord de l'essence interne avec la forme, une règle qui est à la fois donnée et

1. *Briefwechsel*, etc., p. 31. — 2. *Ibid.*, p. 33. — 3. *Ibid.*, p. 34.

suivie par la chose [1]. La chose qui a dans sa nature même sa détermination s'oppose donc ici à tout ce qu'il y a en elle d'étranger à elle-même, à tout ce qui lui vient du dehors, à tout ce qu'elle a de commun avec les autres choses; elle manifeste, pourrait-on dire, son individualité propre, ses caractères particuliers [2].

Ainsi s'explique la nécessité où se trouve notre esprit, en présence des objets beaux, de nous les représenter comme doués d'une liberté, d'une spontanéité dont leur forme, leur apparence sensible est le produit, et c'est en cela que consiste pour Schiller la démonstration de l'objectivité du beau. Il appuie d'ailleurs cette démonstration de nombreux exemples où il montre qu'*en fait* c'est bien ainsi que se caractérise la beauté en elle-même et par opposition à tout ce qui n'est pas elle : la beauté dans la nature est partout où la structure de la forme, sa règle de construction apparaît comme l'effet d'une spontanéité interne, d'une liberté [3], et non comme le produit d'une loi extérieure à elle, nécessité physique ou détermination intellectuelle. Cette démonstration de l'objectivité du beau qui déjà prétend dépasser la théorie kantienne ne suffit cependant pas encore à la tâche que se propose Schiller : il veut montrer dans le beau le lien réel et efficace entre la nature et l'esprit.

Si c'est en effet la liberté, qui, en s'exprimant dans les objets sensibles, constitue leur beauté, il reste, de l'aveu même de Schiller, que dans les objets de la nature cette liberté n'est au fond qu'une apparence [4]; mais en passant de la considération de la nature pure et simple à celle de la nature humaine, la thèse de Schiller prend une forme nouvelle et reçoit une singulière confirmation. La nature humaine offre, en effet, ce privilège d'être double, d'appartenir à la fois au monde des sens, lieu des apparences, et au monde de l'esprit, siège de la liberté, en sorte que la liberté cesse ici d'être une pure apparence et peut sans contradiction, s'exprimer directement au sein de la nature. Et il se trouve justement que cette expression de la liberté dans la nature sensible de l'homme constitue chez lui la beauté. C'est ce que soutient Schiller dans son écrit sur *la grâce*

1. *Briefwechsel*, etc., p. 39. — 2. *Ibid.*, p. 34. — 3. *Ibid.*, p. 43. — 4. *Ibid.*, 2 p. 31.

et la dignité (*Ueber Anmut und Würde*) qui parut, en 1793, dans la *Nouvelle Thalie*, Bd. III, Heft 2.

Il y a chez l'homme une espèce de beauté qui n'est pas la simple beauté de la structure, la « beauté architectonique », et ne résulte pas, comme elle, du jeu pur et simple de la nature, une espèce de beauté qui est comme le reflet à travers sa nature corporelle de la spiritualité, de la personnalité[1]. L'homme diffère des simples êtres organiques que nous admirons comme de pures créatures en ce qu'il est lui-même créateur (producteur de ses états). Il ne doit pas se borner comme le reste des êtres sensibles à réfléchir les rayons d'une raison étrangère, quand ce serait la raison divine, il doit, comme le soleil, briller de son propre éclat[2].

Ainsi les manifestations sous lesquelles apparaît l'être humain dépendent, puisqu'il est un être capable d'être la cause de ses propres états, d'états que détermine la liberté et qui ne sont plus le produit de la nécessité naturelle; et cette influence de l'esprit ne se manifeste pas seulement dans les décisions réfléchies, et ne se traduit pas seulement par des mouvements volontaires, elle est répandue à travers ses actes même involontaires, même inconscients; elle s'exprime même là où l'esprit n'agit pas délibérément, dans les simples sentiments. Et c'est précisément dans ces états, que la nature est l'expression directe et immédiate de l'esprit. La simple nature n'est donc plus ici toute seule maîtresse du monde des apparences; la liberté intervient réellement dans le jeu des apparences pour les déterminer et se substituer à la nature dans la production de la beauté; non pas sans doute en renversant ses lois, ce qu'elle ne saurait faire, mais en les utilisant[3]. Comment cela? Par l'introduction dans la beauté d'un élément nouveau, dû précisément au caractère *accidentel* que présente la liberté (capable d'agir ou de s'abstenir); un élément de mouvement qui s'oppose à la fixité de la beauté purement naturelle[4].

Cet élément nouveau, ce mouvement[5] qui manifeste dans le

1. *Schiller's s. W.*, Bd. 14, *Ueber Anmut und Würde*, p. 9 et p. 15.
2. *Ibid.*, p. 28. — 3. *Ibid.*, p. 15-17. — 4. *Ibid.*, p. 6.
5. Le mouvement dont il est question ici présente un caractère singulier. Il s'agit sans doute d'un mouvement volontaire, — puisque ce mouvement doit être

monde des sens les changements de l'âme, qui exprime, à travers les modifications plastiques du corps, l'action de la liberté et n'est pas une simple impulsion de la nature, c'est le charme ou la grâce[1]. Le charme ou la grâce, c'est la beauté de la forme sous l'influence de la liberté; c'est la beauté de ces apparences que détermine la personne.

Et cette plasticité du corps sous l'influence de l'esprit est telle que souvent le jeu de la liberté s'y fixe dans les traits et transforme la grâce en beauté architectonique[2].

Cependant ici apparaît le paradoxe, la vivante contradiction qu'exprime la grâce. Le principe des mouvements qui ont, en dernière analyse, une cause spirituelle doit, en somme, être nécessairement en dehors du monde des sens et en même temps la beauté qu'ils expriment a nécessairement son siège dans le monde des sens.

Pour lever cette contradiction, il faut admettre « que la cause morale dans l'esprit qui est à la base de la grâce, produit nécessairement dans la sensibilité qui est sous sa dépendance exactement l'état qui contient en soi les *conditions naturelles* du beau. Le beau en tant que beau suppose certaines conditions purement sensibles; l'esprit (d'après une loi que nous ne pouvons pénétrer) en prescrivant, par l'état où lui-même se trouve, son état à la nature qui l'accompagne; la perfection morale, en étant l'état exact qui réalise les conditions sensibles du beau, rend le beau *possible*[3].

En d'autres termes ce qu'exprime la grâce c'est une sorte d'adéquation parfaite, d'harmonie entre l'esprit et la sensibilité, la beauté étant détruite sitôt que l'esprit prétendrait imposer par force à la sensibilité sa manifestation ou que l'expression de l'esprit manquerait au libre effet de la sensibilité[4].

Facte d'un être libre — et cependant, le mouvement en tant que purement volontaire, n'est pas susceptible de grâce, car la condition qui en fait le charme — d'être l'expression immédiate et spontanée du mouvement de l'âme — lui manque, tout mouvement réfléchi étant le résultat d'une délibération d'où la spontanéité est absente; il reste alors qu'au mouvement volontaire s'ajoute ce mouvement involontaire et spontané — mouvement sympathique — où s'exprime directement l'intimité de l'esprit [le regard, les mouvements de la physionomie, les gestes et la mimique du corps par exemple dans la parole]. (*Ueber Anmut*, etc., p. 19-24.)

1. *Ibid.*, p. 17-18. — 2. *Ibid.*, p. 18. — 3. *Ibid.*, p. 29. — 4. *Ibid.*, p. 30.

Cet équilibre où ni la sensibilité, le penchant, ne domine la raison (volupté), ni la raison n'opprime le penchant (dignité), est le caractère propre de la beauté; intermédiaire entre la volupté et la dignité, il exprime l'accord du devoir et de l'inclination[1].

Kant, l'immortel auteur de la *Critique*, a, il est vrai, opposé en ce monde l'inclination au devoir pour exclure de la détermination de la volonté morale tout mobile sensible, empirique, et parce qu'il s'agissait pour lui d'instituer, en face des morales de la perfection ou du bonheur, une morale purement rationnelle. Cependant il n'a point admis que le divorce entre la sensibilité et la raison fût définitif : il a lui-même reconnu comme souverain bien la nécessité finale d'un accord du bonheur et de la vertu dans une vie ultérieure.

Il faut aller plus loin que lui et reconnaître dans ce monde et dès cette vie un accord de la sensibilité et de la moralité; c'est justement cet accord qui s'exprime à travers les apparences de notre corps dans la grâce, laquelle est le reflet de la beauté de l'âme, de l'harmonie en elle des deux éléments, la raison et le penchant; la grâce est ainsi l'image, dès ce monde, de la perfection pour l'humanité; elle est le symbole du souverain bien, où la joie résulte de l'accomplissement même du devoir.

Nous avons donc ici l'exemple d'une concordance entre une inclination et une action produite par liberté; la liberté devient nature[2], loin de la contrarier; la raison n'est plus hostile au sentiment, elle accepte sa collaboration; cette collaboration seule rend possible l'enthousiasme qui fait triompher les *Idées* et qui resterait inexplicable, s'il fallait toujours concevoir la nature sensible comme opprimée par la moralité[3].

Ainsi se trouve établie la thèse que soutient Schiller et qui complète l'œuvre de Kant. L'antinomie de la *nature* et de la *liberté* fait place à leur harmonie. Cependant si telle est l'essence de la beauté

1. *Ueber Anmut*, etc., p. 33.
2. Déjà dans une lettre à Körner du 19 février 1793, Schiller disait : le maximum de la perfection du caractère d'un homme, c'est la beauté morale, car elle n'intervient que *quand le devoir est devenu pour lui la nature*. (*Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, édit. Cotta, Bd. III, p. 29.)
3. *Ueber Anmut und Würde*, p. 34-40.

pure, son Idée ou son Idéal, il s'en faut que nous trouvions cette Idée réalisée dans la nature.

L'expérience ne nous offre au contraire jamais la beauté pure, elle contredit même la plupart du temps cet idéal de la beauté, si bien que nous sommes forcés d'admettre ou que l'expérience ne donne jamais à proprement parler l'idée du beau, ou plutôt que ce que nous ressentons d'ordinaire comme beau, n'est pas du tout la beauté. Il reste donc que, pour Schiller, « la beauté n'est pas un concept de l'expérience, c'est bien plutôt un *impératif* (un Idéal). » Il est certainement objectif mais simplement comme une *tâche* nécessaire pour la nature à la fois sensible et rationnelle; dans l'expérience réelle cette *tâche* reste inachevée, et, si beau que soit un objet, il y a toujours en lui ou bien une prépondérance de l'entendement qui en fait un objet parfait ou une prépondérance du sens qui en fait un objet simplement agréable [1].

*
* *

La lettre à Körner où Schiller achève ainsi sa théorie de la beauté est du 25 octobre 1794; l'arrivée de Fichte à Iéna date du mois de mai de la même année : il est impossible pour quiconque est quelque peu familiarisé avec la pensée de Fichte et sait le rôle joué au début même de la *Théorie de la Science*, par l'idée de « l'Idéal comme tâche à accomplir » de n'être point frappé de l'analogie entre cette vue de Schiller et celle de Fichte, de la quasi-identité de leurs expressions. Comme cette vue se rencontre ici chez Schiller pour la première fois, il est difficile de ne point admettre l'influence exercée dès la première rencontre par le jeune philosophe sur l'esprit du poète.

La remarque a son importance au moment d'entreprendre l'examen des *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'humanité* et d'aborder le problème des rapports entre l'esthétique de Schiller et la philosophie de Fichte.

On peut, en effet, se demander, en lisant les *Lettres sur l'Éducation*

1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Lettre du 25 octobre 1894, édit. Cotta, t. III, p. 145-146.

esthétique de l'humanité, si Schiller n'a pas subi l'influence de Fichte, comme il a subi celle de Kant et s'il ne doit pas à l'héritier de la philosophie critique au moins autant qu'à son fondateur.

Lui-même à plusieurs reprises cite les ouvrages de *son ami Fichte* et y renvoie.

Dans la quatrième lettre, parlant de l'homme idéal que tout homme individuel a pour destination de réaliser dans son unité immuable, de l'homme idéal dont l'État parfait, à ses yeux, est la manifestation, Schiller déclare, en note, se référer sur ce point aux *Leçons sur la Destination du Savant*, qui venaient d'avoir à Iéna un si grand retentissement [1].

Dans la treizième lettre Schiller explique le mécanisme du rapport qui existe entre les deux principes, selon lui [2], constitutifs, de la nature humaine : le principe du réel, qui est la base de toute existence donnée, de tout état dans le monde du temps et du devenir (penchant sensible); le principe d'unité, qui tend à organiser le réel, le changeant et le devenir, sous l'idée de l'absolu (penchant formel ou rationnel); il montre que ces deux penchants, contradictoires en apparence, peuvent coexister : car ils ne se contredisent pas sur les mêmes objets. Le penchant sensible, qui exige le changement, ne l'exige pas pour ce qui concerne l'absolu; le penchant formel, qui exige l'unité et l'immutabilité, ne prétend pas fixer dans l'éternité

1. *Schiller's s. W.*, éd. Cotta, Bd. XIV, *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, vierter Brief*, p. 107. Voir la première leçon de Fichte (*Ueber die Bestimmung des Menschen an sich*). Die letzte Bestimmung aller endlichen vernünftigen Wesen ist absolute Einigkeit, stete Identität, völlige Uebereinstimmung mit sich selbst. Diese absolute Identität ist die Form des reinen ich und die einzige wahre Form desselben... Nun aber hängen die empirischen Bestimmungen unseres Ich, wenigstens ihrem grössten Theil nach, nicht von uns selbst, sondern von etwas ausser uns ab.... Soll nun dennoch das Ich auch in dieser Rücksicht stets einig mit sich selbst seyn, so muss es unmittelbar auf die Dinge selbst, von denen das Gefühl und die Vorstellung des Menschen abhängig ist, zu wirken streben; der Mensch muss suchen dieselben zu modificiren und sie selbst zur Uebereinstimmung mit der reinen Form seines Ich zu bringen.... Das endliche Resultat aus allem Gesagten ist folgendes : die volkommene Uebereinstimmung des Menschen mit sich selbst und — damit er mit sich selbst übereinstimmen könne — die Uebereinstimmung aller Dinge ausser ihm mit seinen nothwendigen praktischen Begriffen von ihnen — den Begriffen, welche bestimmen wie sie seyn *sollen* — ist das letzte höchste Ziel des Menschen. (*Fichte's s. W.*, Bd. VI, pp. 297-299.)

2. *Ibid.*, *elfter und zwölfter Brief.*

le devenir du temps. Il montre que ces deux penchants sont également nécessaires. Car l'homme, sans le penchant sensible ne peut avoir aucune espèce d'existence, pas même celle de la raison. Mais d'autre part, sans la raison, sans le penchant à la forme, l'homme n'a pas d'existence personnelle, ne se distingue plus de la succession même de ses états et, dans ce changement sans lien, perd ainsi toute réalité. Il montre enfin que la coexistence de ces deux principes n'implique pas la subordination de l'un à l'autre, mais la limitation réciproque de l'un par l'autre. Ici encore Schiller reconnaît lui-même l'emprunt qu'il fait à Fichte du concept de détermination réciproque et une note renvoie le lecteur aux « *Fondements de l'ensemble de la Théorie de la Science* où ce concept de la réciprocité d'action et toute son importance se trouvent excellemment exposés [1] ».

Mais là même où Schiller ne cite pas Fichte d'une manière expresse, visiblement il s'en inspire. L'affirmation que la beauté, en tant que concept rationnel, se présente forcément comme une condition nécessaire de l'humanité [2], a sans doute son origine dans les déductions fichtiennes où les concepts rationnels fondamentaux sont présentés comme des conditions nécessaires de la conscience humaine.

La théorie des penchants que Schiller a commencé d'exposer dans les lettres 11, 12, 13 et qui se poursuit dans les lettres suivantes où l'on voit sortir du rapport réciproque et pour ainsi dire de l'équilibre du penchant sensible et du penchant à la forme, un nouveau penchant, le penchant au jeu, lequel a pour fonction « d'unir en soi le devenir et l'être absolu, le changement et l'identité et d'abolir en quelque sorte le temps dans le temps [3] », de concilier la récepti-

1. *Schiller's s. W.*, *dreizehnter Brief*, p. 136 et note. V. aussi *Fichte's s. W.*, Bd. I. *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*. C. Synthesis durch Wechselbestimmung der in dem ersten der entgegengesetzten Sätze selbst enthaltenen Gegensätze. D. Synthesis durch Wechselbestimmung der in dem zweiten der entgegengesetzten Sätze enthaltenen Gegensätze. E. Synthetische Vereinigung des zwischen der beiden aufgestellten Arten der Wechselbestimmung stattfindenden Gegensatzes. Cette dernière synthèse, en particulier, qui, à elle seule, constitue plus de la moitié de la seconde partie des *Fondements* (*Grundlage des theoretischen Wissens*), de la page 145 à la page 227, n'est qu'une longue analyse du concept de la détermination réciproque.

2. *Ibid.*, *elfter Brief*, p. 130.

3. *Ibid.*, *vierzehnter Brief*, p. 141.

vité du sens et la productivité de la raison, la nécessité qui est la loi du sensible et la liberté qui est celle du penchant formel; cette théorie des penchants qui renouvelle, tout au moins dans sa forme, l'Esthétique de Schiller paraît bien être inspirée de la *Théorie de la Science*. Elle apparaît chez Schiller pour la première fois dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique* en 1795, l'année qui suit la publication de la *Théorie de Science*. Or la troisième partie de la *Théorie de la Science* (*les Fondements de la Science de la Pratique*) est justement, dans ce qu'elle a d'essentiel, une théorie des penchants. Fichte y montre dans l'activité, qui est le fond de l'esprit humain, non une causalité pure, mais une activité limitée, déterminée — et cette limitation fondamentale est justement pour lui la raison d'être de l'intelligence. — Or une activité ainsi limitée, une causalité ainsi empêchée, c'est précisément ce que nous appelons le penchant. Puis, analysant ce penchant primordial, Fichte fait voir, comment, dans son effort pour réaliser l'infinité qui est à tout le moins sa forme et son but, ce penchant se diversifie en un système de penchants secondaires : penchant à la représentation (réflexion) puis penchant à la productoin, à la réalisation; en présence de l'obstacle que le monde lui oppose, ce penchant, d'abord besoin vague, se précise et se détermine (penchant à la détermination), il cherche à tromper l'infinité à laquelle il aspire par le changement incessant de déterminations — sans qu'il puisse jamais cependant s'affranchir de toute limitation (penchant au changement) et jusqu'à ce qu'ayant enfin compris sa radicale impuissance à trouver sa satisfaction dans la seule matière qui lui est offerte, à travers les objets, il fasse justement abstraction de cette matière et prenne pour objet, c'est-à-dire pour limite, sa forme même : l'infinité; et le penchant ainsi purifié c'est le devoir, le penchant moral, « le penchant pour le penchant », qui réalise autant qu'il est en nous, sous forme d'exigence pratique, d'un infini à accomplir, l'accord du moi empirique et du moi pur [1].

Cette idée d'un infini à accomplir, d'une tâche (*Aufgabe*) à remplir, est d'ailleurs l'idée directrice des *Fondements de la Théorie de la Science* : dès les premières pages de la *Théorie de la Science* la réali-

1. *Fichte's s. W.*, Bd. I. *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, dritter Theil, p. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 à 186-318.

sation de l'Unité absolue, du Sujet pur apparaît non comme une donnée de fait, mais comme un acte à accomplir, ou mieux comme un Idéal à réaliser, comme un *devoir* [1].

Un peu plus loin, il définit le Jugement thétique (le jugement infini de Kant) « un jugement tel qu'en lui rien ne peut être comparé ou opposé à autre chose, mais où le sujet peut simplement être identifié à soi-même; un jugement qui par conséquent ne peut supposer un fondement de rapport ou de différence, mais où le troisième élément que, conformément à la forme logique il est forcé de supposer est une simple tâche (*Aufgabe*) » une unité en soi inaccessible, et qui ne peut être réalisée que par une approximation à l'infini [2]. Enfin, pour ne pas multiplier les citations, quand dans la troisième partie de la *Théorie de la Science* (*les Fondements de la Science de la Pratique*) Fichte explique la nature de l'activité de l'esprit humain — une activité limitée dans sa matière, infinie dans sa forme, une activité qui a un *objet infini* (l'Idéal), il écrit : « L'idée d'un Infini à accomplir flotte devant nos yeux; elle tient aux plus profondes racines de notre être. Nous devons, c'est l'exigence de notre essence, résoudre la contradiction qui est en nous, nous devons la résoudre quand bien même cette solution est pour nous actuellement et à tout jamais impensable : car elle est la marque même de notre destinée, de notre éternité [3]. »

Or, si nous avons déjà signalé, dans une lettre de Schiller à Körner, que l'idée de la beauté conçue comme une tâche (*Aufgabe*) à accomplir, semble, à la date où elle apparaît dans l'esthétique de Schiller, être un emprunt direct — jusque dans son expression même — aux

1. Was ihn (Spinoza) auf sein System trieb, lasst sich wohl aufzeigen : nemlich das nothwendige Streben, die höchste Einheit in der menschlichen Erkenntniss hervorzubringen. Diese Einheit ist in seinem System; und der Fehler ist bloss darin, dass er aus theoretischen Vernunftgründen zu sachliessen glaubte, was doch bloss durch ein praktisches Bedürfniss getrieben würde : dass er etwas wirklich gegebenes aufzustellen glaubte da er doch bloss ein vorgestecktes, aber nie zu erreichendes Ideal aufstellte. Seine höchste Einheit werden wir in der Wissenschaftslehre wieder finden, aber nicht als etwas das *ist*, sondern als etwas, das durch uns hervorgebracht werden *soll*, aber nicht *kann*. *Fichte's s. W.*, Bd. I. *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, erster Theil, § I, p. 101.

2. *Ibid.*, § 2, p. 115-116.

3. *Ibid.*, dritter Theil. *Grundlage der Wissenschaft des Praktischen*, § 5, zweiter Lehrsatz, II, p. 270.

développements de la *Théorie de la Science*, n'est-il pas intéressant de noter ici, dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique*, la confirmation de cet emprunt? Parlant de ce rapport réciproque des deux penchants sensible et formel qui réaliserait dans la beauté leur unité, Schiller écrit : « Ce rapport réciproque des deux penchants est à la vérité simplement une *tâche* de la raison que l'homme n'est en état d'accomplir entièrement que dans l'hypothèse où son existence atteindrait la perfection. C'est, au sens propre du mot, l'*Idée de son humanité*, un infini dont il peut s'approcher toujours davantage dans le cours du temps, mais sans jamais l'atteindre [1] ».

Et ce sont là, appliqués à la beauté, presque les termes mêmes dont Fichte s'est servi pour définir son Idéal.

Dans un autre passage encore des *Lettres sur l'Éducation esthétique* apparaît incontestablement le souvenir de la *Théorie de la Science* : celui où Schiller s'efforce de démontrer, par une déduction subtile, le mécanisme en vertu duquel se produit dans l'âme humaine l'état tout à la fois de nullité (indétermination) et d'infinitude qui caractérise la disposition esthétique. Schiller commence par distinguer deux états de déterminabilité et deux états de détermination pour l'homme, un état actif et un état passif. Avant toute détermation par les impressions reçues des sens, l'état de l'esprit humain c'est une déterminabilité sans limites, une *infinité vide*. Arrive une représentation qui frappe les sens : entre la masse infinie des déterminations possibles, l'une d'elles acquiert la réalité, et le pouvoir, auparavant vide, de la déterminabilité, reçoit un contenu, et passe à l'acte ; mais en même temps, comme force active, il cesse d'être une pure puissance, une puissance infinie, il devient quelque chose de déterminé, de limité ; la réalité ne s'obtient pour lui qu'au prix de l'infinitude : c'est par l'exclusion de tout le reste des déterminations possibles que se produit la détermination donnée [2]. « Ainsi, déclare Schiller, c'est par la limitation que nous atteignons la réalité, par la *négation* de l'exclusion que nous arrivons à la *position* réelle, par la destruction de notre libre déterminabilité que nous acquerrons la détermination [3] ».

1. *Fichte's s. W.*, *vierzehnter Brief*, p. 140.
2. *Ibid.*, *neunzehnter Brief*, p. 155-156.
3. *Ibid.*, *id.*, p. 156.

Cependant cette pure exclusion ne donnerait, de toute éternité, aucune réalité, et de cette pure impression des sens ne sortirait, de toute éternité, aucune représentation, s'il n'y avait pas quelque chose d'existant qui est le sujet de l'exclusion, si un acte (*Thathandlung*) absolu de l'esprit ne rapportait pas cette négation à quelque chose de positif et ne transformait en *opposition* la non-position : cet acte de l'esprit, c'est le jugement ou la pensée. Mais la pensée dans l'immédiateté de son acte est un pouvoir absolu qui trouve sans doute dans les sens l'occasion de son exercice (il s'agit bien entendu d'un esprit fini comme le nôtre qui exige l'intermédiaire de la passivité pour passer à l'acte, de la limitation pour poser l'absolu, en un mot qui exige une matière, pour qu'il la mette en forme) mais qui est, en lui-même, indépendant de la sensibilité et ne se révèle que dans son opposition avec elle. Entre les deux, l'abîme est infini; c'est l'abîme qui sépare le passif de l'actif, la matière de la forme; que peut donc signifier l'affirmation, capitale dans la théorie esthétique de Schiller, que la beauté constitue un passage entre la sensibilité et la pensée[1]?

En quoi consiste au juste la difficulté du passage de la sensibilité à la pensée? En ceci que la pensée n'étant pas primitive chez l'homme et ne commençant à s'exercer qu'après le penchant sensible dont l'action s'oppose justement à elle, sa première démarche implique *un pas en arrière*, la destruction de cette première détermination pour que la détermination opposée de la pensée entre en œuvre.

« Il faut donc, pour que l'homme puisse unir la passivité à la spontanéité, changer une détermination passive en une détermination active, être un moment *libre de toute détermination* et traverser un état de pure déterminabilité. Il faut donc que d'une certaine manière il soit revenu à cet état négatif où il se trouvait, avant toute impression des sens, à un état d'indétermination. Mais l'état primitif était vide de tout contenu, et maintenant il s'agit d'unir une pareille absence de détermination et une pareille déterminabilité infinie au contenu le plus riche possible, parce que de cet état doit immédiatement sortir quelque chose de positif.

1. *Fichte's s. W., neunzehnter Brief*, p. 156-157.

« Il faut que l'esprit conserve et fixe la détermination provenant de la sensation pour ne pas perdre la réalité, mais il faut, en tant qu'elle est une limitation, qu'il la détruise pour la remplacer par une déterminabilité infinie. La tâche est donc ici tout à la fois de détruire et de conserver la détermination de l'état en question, ce qui n'est possible que d'une manière, c'est qu'on *lui en oppose un autre*.

« L'âme passe ainsi de la sensation à la pensée par une attitude intermédiaire où la sensibilité et la raison sont *actives* en même temps, mais où, précisément à cause de cela, leur puissance de détermination se trouve mutuellement détruite et où de leur opposition naît une négation. Cette attitude intermédiaire où l'âme n'est nécessitée ni physiquement ni moralement et agit pourtant des deux manières, mérite par excellence le nom d'attitude libre; et si l'on donne à l'état de détermination sensible le nom d'état physique; à l'état de détermination rationnelle : le nom d'état logique ou moral, il faut appeler esthétique cet état de déterminabilité réelle et active[1]. »

Cette déterminabilité esthétique qui unit en elle tout le réel et n'a par conséquent pas de limites, qui se trouve être ainsi une *infinité pleine*, s'oppose, comme déterminabilité active, à la déterminabilité primitive, à la déterminabilité passive, pure possibilité ou mieux pure absence de détermination qui n'a pas de limite parce qu'elle n'a aucune réalité et qui est ainsi une *infinité vide*[2].

Si tel est bien l'état esthétique, on peut dire que l'homme s'y trouve dans un état de nullité (*Nullität*) en ce sens que cet état de plénitude, de totalisation du déterminable exclut toute détermination particulière, tout résultat singulier, et c'est ce qui explique l'indifférence de l'état esthétique, sa stérilité, si l'on veut, à l'égard de la vérité ou de la moralité, de l'objet de l'entendement ou de la direction de la volonté; mais cet état de nullité est aussi un état d'infinitude, car la liberté n'y est plus enchaînée ni par la nécessité mécanique de la nature — comme dans la sensation — ni même par une législation exclusive de la raison — comme dans la pensée; elle retrouve, dans cette attitude esthétique, la totalité de sa puissance originelle; elle réalise pour l'homme un état de pureté, d'*intégrité*,

1. *Fichte's s. W.*, *zwanzigster Brief*, p. 160-162.
2. *Ibid.*, *einundzwanzigster Brief*, p. 162-163.

et, en ce sens, il est permis de dire que la beauté est le don suprême que l'humanité ait reçu en partage; ce n'est pas une simple métaphore poétique, c'est une vérité philosophique d'appeler la beauté notre seconde créatrice [1].

On comprend maintenant comment il est possible de soutenir que l'état esthétique conduise de la sensibilité à la pensée : il restitue en quelque sorte à l'âme sa puissance de liberté que la nature avait aliénée, il la lui restitue, en dehors de toute détermination, à titre de pure puissance pour tous les usages qu'en pourra faire l'entendement ou la volonté [2].

« L'homme sensible est déjà physiquement déterminé et par conséquent n'a plus de déterminabilité libre; il faut nécessairement qu'il retrouve cette déterminabilité perdue avant de pouvoir échanger la détermination passive contre une détermination active. Mais il ne peut la retrouver ou qu'en perdant la détermination passive qu'il avait, ou qu'en ayant déjà en lui la détermination active à laquelle il doit passer. S'il perdait simplement la détermination passive, il perdrait, en même temps qu'elle, la possibilité d'une détermination active, parce que la pensée a besoin d'un corps et que la forme ne peut-être réalisée que dans une matière. Il aura donc en lui déjà la détermination active, il aura tout à la fois une détermination passive et active, c'est-à-dire qu'il lui faudra devenir esthétique.

« La disposition d'esprit esthétique découvre donc déjà à la raison, dans le champ même de la sensibilité, la spontanéité, elle brise déjà, à l'intérieur de ses propres limites, la puissance de la sensation et elle ennoblit à ce point l'homme physique que dès lors l'esprit n'a plus qu'à se développer en lui conformément aux lois de la liberté. Le passage de l'état esthétique à l'état logique et à l'état moral (de la beauté à la vérité et à la moralité) est donc infiniment plus facile que le passage de l'état physique à l'état esthétique (de la vie purement aveugle à la forme). Ce passage l'homme peut l'accomplir par sa pure liberté... il n'a qu'à séparer sa nature, il n'a pas besoin de l'agrandir, l'homme esthétiquement disposé jugera et agira d'une

1. *Fichte's s. W.*, *einundzwanzigster Brief*, p. 164, et *zweiundzwanzigster Brief*, p. 165.
2. *Ibid.*, *dreiundzwanzigster Brief*, p. 169.

façon universellement valable dès qu'il le voudra. Et l'on peut dire ainsi d'un seul mot qu'il n'y a pas d'autre voie pour rendre raisonnable l'homme sensible que d'en faire d'abord un homme qui ait le sens esthétique [1]. »

Mais toute cette déduction par laquelle Schiller établit que l'art est le lien entre la sensibilité et la pensée, ressemble étrangement, si l'on y prend garde, à la déduction de la dernière synthèse de la deuxième partie de la *Théorie de la Science* (*Fondements du savoir théorique. Synthèse E*), celle où Fichte s'efforce de montrer, dans l'activité indépendante de l'imagination, le trait d'union entre les deux activités opposées du Moi, son activité déterminante, objective, limitée — et son activité infinie. Le problème, dans les deux théories, est exactement le même : trouver, entre les deux éléments opposés qui constituent la nature de l'esprit humain, l'élément fini (ou sensible) qui est en même temps l'élément matériel, l'élément de la réalité — et l'élément d'infinité qui est l'élément de l'idéalité (élément formel), un intermédiaire capable de les unir sans contradiction. Cet intermédiaire pour Fichte est une activité indépendante à la fois de chacune des deux activités de l'âme (l'activité finie et l'activité infinie) mais dont l'indépendance consiste à unir en elle avec l'infini, l'ensemble des déterminations possibles, à être la fois totalité (détermination) et infinitude, à être en quelque sorte le milieu où se réalise l'Idéal par une production dont aucune forme de l'être n'épuise la puissance. — C'est exactement dans le même sens que Schiller pose son intermédiaire : la *nullité* qui la caractérise, c'est justement son indépendance à l'égard de la sensibilité (activité finie, réalisante) et de la pensée (activité infinie), mais cette *nullité* n'est pas vide, elle est faite de la plénitude qui, embrassant l'ensemble du déterminable, le totalisant, exclut toute détermination particulière, toute *réalité*. Enfin cet intermédiaire dont l'essence paraît bien être identique chez le philosophe et chez le poète, s'appelle chez Fichte l'imagination productive, chez Schiller l'activité esthétique. Mais l'activité esthétique, qu'est-elle autre chose, de l'aveu même de Schiller, que l'imagination productive ?

1. *Fichte's s. W.*, *id.*, p. 170.

Ce n'est pas tout : sous quelle forme Fichte conçoit-il, dans cette synthèse, le rapport du Sujet infini et de sa limitation? sous le rapport de la *substantialité*. Ce rapport consiste essentiellement à poser, en face de la déterminabilité absolue (substance), la succession des déterminations qui la réalisent. Et comment s'opère cette réalisation pour Fichte? Par une limitation ou exclusion faite à l'intérieur du déterminable même : chaque détermination particulière excluant le reste des déterminations possibles : c'est par une négation que l'esprit se réalise, c'est en s'opposant le Non-Moi que le Moi se pose; et cette opposition est la condition de son développement.

Mais n'est-ce pas sous la même forme et presque dans les mêmes termes que Schiller pose le rapport de la pensée et de la sensibilité? la pensée, pouvoir de déterminabilité, n'entre en acte, ne se réalise, selon lui, qu'au prix d'une limitation ou détermination que lui impose la sensibilité et par opposition avec elle. Or toute détermination est une exclusion, l'exclusion du reste du déterminable; la position de la réalité implique donc une négation et cette position par l'intermédiaire d'une négation est l'acte même de l'esprit, le jugement. La pensée ne se réalise donc que dans son opposition avec la sensibilité.

Les rapprochements que nous venons de faire établissent, il nous semble, que Schiller, dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique*, s'est souvenu de la *Théorie de la Science*; mais y a-t-il dans ces rapprochements autre chose qu'un hommage rendu à l'éclatant succès de la « philosophie nouvelle » et qu'une concession à la vogue régnante qui faisait alors dans Iéna un sort à toutes les formules de Fichte comme jadis aux sentences de Reinhold? Y a-t-il véritablement une modification des idées essentielles de Schiller sous l'influence des théories de Fichte? C'est ce qu'il convient d'examiner maintenant.

*
* *

La théorie du beau, telle qu'elle ressort des *Lettres sur l'Éducation esthétique*, de la Lettre II à la fin, se réduit essentiellement aux points suivants :

1° La constatation de l'existence de deux dispositions fondamentales dans la nature humaine : celle qui tend à la *réalité* et s'exprime en elle par les états successifs et changeants de son existence, c'est le penchant sensible; et celle qui tend à la formalité, à l'idéalité et qui exprime sa personnalité, ce qu'il y a en elle d'absolu et d'immuable, sa liberté — c'est le penchant à la forme, à la raison.

2° L'affirmation que ces deux penchants opposés sont cependant en état de détermination réciproque, d'équilibre et susceptibles d'une harmonie.

3° L'idée d'un penchant intermédiaire — le penchant au jeu — qui, par un mécanisme spécial, rend possible cette harmonie et unit en soi l'être et le devenir, le changement et l'identité, le sensible et l'intelligible, le fini et l'infini. Et, comme expression de ce penchant un état privilégié, l'état esthétique — la beauté, intermédiaire entre le physique et le moral.

Mais de ces trois points aucun n'est une nouveauté dans la théorie de Schiller. L'opposition des deux penchants, c'est la vieille antithèse qu'il dénonçait déjà en 1780 entre la nature animale et la nature spirituelle de l'homme, l'opposition entre la sensibilité et l'esprit, entre la nature phénoménale et la liberté, qu'on retrouve presque à chaque page des *Lettres à Körner*. Leur harmonie et leur réciprocité d'action, c'est l'idée qu'en 1789 développe déjà le poème sur *les Artistes* et qui se trouve formellement exprimée dans la *Lettre à Körner* du 12 janvier 1789 : entre la sensibilité et la spiritualité, il existe un lien ou une harmonie, l'art; la détermination de cette harmonie est l'objet même du dialogue demeuré à l'état d'ébauche qui devait être intitulé *Kallias*[1]; il s'agit exactement pour Schiller de déduire le « milieu » où se rencontrent et où se déterminent réciproquement — sans se contredire et sans se détruire — la nature et la liberté, le sensible et l'intelligible. — Et ce « milieu » c'est justement l'activité esthétique définie dans le sens même où Schiller prend, dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique*, le penchant au jeu. L'activité esthétique y est, en effet, conçue non comme une activité déterminante, réelle, mais comme une activité de jeu.

1. *Lettres à Körner* du 21 décembre 1792, et 8, 18, 19, 23 fév. 1793.

Schiller fait de la beauté l'expression de la liberté dans l'apparence; l'apparence (le monde des sens) étant, à un certain point de vue, susceptible de revêtir la forme de la liberté, de l'autonomie qui cependant appartient au monde intelligible et de réaliser ainsi en elle l'accord réciproque et harmonique des deux mondes; mais la condition qui rend cet accord possible et permet l'introduction de la liberté dans la sphère à elle étrangère de la sensibilité, c'est que, d'une part, l'objet n'est point ici considéré comme objet de connaissance et dans la réalité de son contenu, qu'on en retient simplement la forme sensible — et que, d'autre part, la liberté n'est pas davantage conçue ici dans son usage réel comme faculté de détermination rationnelle : c'est une liberté d'apparence, une analogie; forme de l'objet ou exercice de la liberté, tout ici est en dehors du réel, de la connaissance ou de la moralité, tout se réduit à un jeu de l'imagination [1].

Il ressort des considérations précédentes que la théorie du beau dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique* est exactement celle que Schiller exposait à Körner en 1792 et en 1793; si donc on est forcé de reconnaître dans la forme nouvelle où Schiller présente sa théorie, dans le choix de ses expressions, dans la nature de ses déductions, dans toute la dialectique qu'il emploie maintenant un indéniable emprunt à la *Théorie de la Science*, on peut affirmer cependant que l'influence de Fichte n'a modifié en rien les idées essentielles de l'esthétique schillérienne. Il faut aller plus loin, et l'on peut montrer que les *Lettres sur l'Éducation esthétique*, loin d'être une adhésion aux idées de Fichte, sont au fond dirigées contre elles.

Écrites au lendemain des fameuses « conférences du Dimanche » (sur *la destination sociale du savant*), dont l'esprit nettement laïque et purement rationaliste en même temps que le singulier retentissement, avaient inquiété les Consistoires au point qu'ils en demandèrent l'interdiction (sous le prétexte que Fichte voulait détruire la religion établie, et substituer au culte traditionnel le culte de la

1. Et dans le petit traité *Ueber Anmut und Würde*, qui est de 1793, on retrouve encore l'idée d'une activité de jeu réalisant l'équilibre de la sensibilité et de la raison, l'accord du devoir et de l'inclination.

Raison); au point même qu'ils songèrent déjà à préparer cette accusation d'athéisme qui devait le forcer à abandonner sa chaire, les *Lettres sur l'Éducation esthétique* répondent à la préoccupation même qui avait inspiré les leçons de Fichte : la réforme sociale et morale des hommes, par le retour à leur véritable destination [1] : les lettres deux à dix ne laissent aucun doute à cet égard. Il s'agit d'arracher l'humanité au joug tyrannique du besoin où l'homme déchu est asservi [2]; il s'agit de détrôner la grande idole du temps : l'utilité (*Nutzen*); il s'agit de transformer l'homme qui lorsqu'il n'est pas dépourvu de tout espèce de nerf [3] est encore d'une sauvagerie brutale, en un homme chez qui la douceur et la civilisation n'excluent pas l'énergie et la virilité, chez qui la mesure de la raison harmonisant les tendances contraires réalise la perfection de sa nature [4].

Mais s'il tombe d'accord avec Fichte sur la perdition de son temps et sur la nécessité d'une régénération, Schiller diffère sur les moyens à employer pour l'obtenir. Il combat le purisme rationaliste où lui semble aboutir, avec Fichte, le rationalisme formaliste de Kant.

Modeler les hommes sur l'image de l'Esprit absolu; donner au moi empirique pour tâche la réalisation du Moi, dans sa forme pure, l'unité absolue, l'absolue identité [5], subordonner à cette fin la nature empirique tout entière de manière à ce que finalement, — idéal d'ailleurs inaccessible, — le moi empirique, la nature, ne fasse plus qu'un avec le Moi pur, avec l'esprit, lui paraît une chimère dangereuse; c'est vouloir à tout prix séparer la forme de la matière, c'est oublier

1. Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen, idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechselungen übereinzustimmen, die grosse Aufgabe seines Daseins ist. (*Vierter Brief*, p. 107.)

2. *Zweiter Brief*, p. 102, et : Sie sind also mit mir darin einig und durch den Inhalt meiner vorigen Briefe überzeugt, dass sich der Mensch auf zwei entgegen gesetzten Wegen *von seiner Bestimmung* entfernen kann, dass unser Zeitalter wirklich auf beiden Abwegen wandle und hier der Rohigkeit, dort der Erschlaffung und Verkehrtheit zum Raub geworden sei. (*Zehnter Brief*, p. 126.)

3. *Fünfter Brief*, p. 110.

4. *Sechster Brief*, p. 112-113.

5. *Fichte's s. W.*, VI. *Erste Vorlesung über die Bestimmung der Gelehrte*, p. 297. Die letzte Bestimmung aller endlichen vernünftigen Wesen ist demnach absolute Einigkeit, stete Identität, völlige Uebereinstimmung mit sich selbst. Diese absolute Identität ist die Form des reinen Ich und die einzige wahre Form desselben.

que la sensibilité a ses droits en face de ceux de la raison; et c'est, au fond, interpréter le kantisme dans un sens peut-être littéral, mais à coup sûr contraire à l'esprit du système.

Rien de plus suggestif à cet égard que la fin de la note de la treizième lettre où Schiller, après avoir revendiqué pour Fichte l'honneur d'avoir expliqué toute l'importance du concept de réciprocité, termine ainsi :

« Dans une philosophie transcendentale où tout revient à affranchir la forme du contenu et à obtenir le nécessaire pur de tout accident, on s'habitue trop facilement à considérer le matériel (*das materielle*) comme un pur empêchement et à se représenter la sensibilité, parce que précisément en *cette* affaire elle est un obstacle, comme en contradiction nécessaire avec la raison. Un pareil mode de représentation, s'il peut bien se trouver dans la *lettre* du système de Kant, ne se trouve en aucune manière dans son *esprit*. »

L'allusion était si claire que Fichte ne s'y trompa point et que, invité par Schiller à écrire un article pour les « *Heures* », il l'intitula : l'*Esprit et la Lettre en philosophie*. Toute la théorie de Schiller a justement pour but de rétablir entre les deux éléments de la nature humaine — dont la philosophie transcendentale sacrifie si aisément l'un à l'autre — l'équilibre et l'harmonie, à montrer que l'Idéal humain, loin de comporter, comme paraît à ce moment le croire Fichte, l'entière subordination de la sensibilité à la raison, exige, au contraire, leur parfait accord (réalisé dans l'art) et ce n'est peut-être pas dénaturer l'intention de Schiller que d'attribuer à la polémique même qu'il poursuit dans ces *Lettres* les emprunts qu'il fait à Fichte dans l'expression nouvelle de sa pensée et dans la démonstration de sa thèse : il s'est placé sur le propre terrain de Fichte et il s'est servi des vues de Fichte pour mieux le combattre. Il n'est pas jusqu'au titre des « *Lettres* » et jusqu'à la solution qu'il propose du problème où ne perce la critique à l'égard de Fichte. De ses leçons sur *la destination du savant*, Fichte avait tiré la conclusion que le salut de l'humanité était entre les mains du *savant*, du *philosophe* représentant sur la terre de l'Idéal humain, et il avait fait, en conséquence, de l'*éducation* du genre humain, du *devoir social*, le devoir par excellence et la mission propre du philosophe.

Or c'est aussi l'œuvre de l'éducation sociale des hommes que poursuit Schiller, et son but est le but même que Fichte s'est proposé — le titre des *Lettres* le dit suffisamment (*Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*). Mais ce titre préjuge non moins clairement la solution proposée par Schiller.

Ce n'est pas, comme le soutient Fichte, la philosophie et ce n'est pas la science qui sauvera l'humanité. Quand la raison a découvert les lois, c'est tout ce qu'elle peut faire; elle ne suffit pas à les réaliser; il lui faut l'aide du sentiment, il lui faut la vertu même de la vie. Pour triompher des puissances qui sont en conflit avec la vérité, il faut que celle-ci devienne force à son tour; comme véhicule dans le monde des apparences il lui faut un penchant, car les penchants sont les seules forces motrices de l'univers. Et si, jusqu'ici, la vérité a compté si peu de victoires, la faute n'en est pas à l'entendement qui n'aurait pas su la dévoiler, elle est au cœur qui s'est fermé à elle, elle est au penchant qui n'a pas agi pour son compte [1].

Qu'est-ce donc qui pourra faire pénétrer d'une manière vivante et efficace l'Idéal dans le monde sensible? C'est l'art qui justement est le trait d'union entre le monde des idées et le monde des sens; qui est à la fois sentiment et réflexion, état de la sensibilité et affirmation de la pensée; l'art qui fournit l'exemple de la coexistence parfaite du sensible et de l'intelligible et qui montre que l'homme, pour attester sa spiritualité, n'a pas besoin de s'échapper de la matière [2]. De là sa vertu éducatrice : il est la seule voie qui permette à l'homme le passage de la sensibilité à la raison [3].

« Mais si c'est seulement l'état esthétique, non l'état physique qui peut conduire à la moralité, c'est une des tâches les plus importantes de la civilisation, de cultiver chez l'homme le sens esthétique aussi loin que peut s'étendre le royaume de la beauté et de le soumettre déjà dans sa vie purement physique aux attitudes des formes de la beauté... Si l'homme doit être capable de s'élever du cercle étroit des fins naturelles aux fins de la raison, il faut déjà qu'à l'*intérieur* de la *nature* il soit exercé à la raison, il faut qu'il ait accompli déjà

1. *Fichte's s. W., achter Brief*, p. 120-121.
2. *Ibid., fünfundzwanzigster Brief*, p. 181-182.
3. *Ibid., dreiundzwanzigster Brief*, p. 169.

sa destination physique avec une certaine liberté de l'esprit, c'est-à-dire conformément aux lois de la beauté[1], » il faut qu'il se soit en quelque sorte déjà libéré de la matière, du contenu même de la nature, du réel, qu'il soit déjà sollicité par l'exigence formelle de l'activité rationnelle; et précisément la culture esthétique l'y prépare, en séparant la forme de la matière sensible et en favorisant, au sein même de la nature, l'exercice d'une espèce de liberté, d'une liberté de jeu.

« Entre l'effrayante domination des forces physiques et l'empire sacré des lois, le penchant esthétique construit, sans qu'on s'en aperçoive, un troisième empire, le joyeux empire du jeu et de l'apparence où l'homme est délivré de toutes espèces de chaînes, délié de tout ce qui s'appelle contrainte, physique ou morale[2] »; empire de l'imagination dépourvu sans doute de toute existence, sans rapport à la connaissance ou à l'action[3]; empire qui cependant, dans son indépendance, ouvre à l'esprit la seule voie qui conduise à la liberté; car sa loi fondamentale, c'est justement de *donner la liberté par la liberté* (*Freiheit zu geben durch Freiheit*[4]).

Et ainsi c'est vraiment l'art qui, sur les ailes de l'imagination, faisant sortir l'homme des limites étroites du présent où l'enferme la nature animale, lui ouvre un horizon sur l'infini; qui, en pleine animalité, le soulève à l'absolu[5]. C'est l'art qui lui enseigne pour la première fois à se détacher des choses, et à les contempler en s'opposant à elles, établissant ainsi le rapport primitif de l'homme à l'univers qui l'entoure[6]; il est le premier ouvrier de la réflexion, d'une réflexion qui fixe en même temps l'éternelle mobilité des choses en séparant leur forme de leur contenu et instaure pour la première fois, au sein de la nature, l'idée de la permanence et de l'unité. La beauté, œuvre d'une libre réflexion, a donc le privilège de nous introduire dans le monde des idées, mais sans quitter pour cela le monde des sens, et c'est ce qui la différencie de la connaissance de la vérité[7].

1. *Fichte's s. W.*, *dreiundzwanzigster Brief*, p. 169-171.
2. *Ibid.*, *siebenundzwanzigster Brief*, p. 193.
3. *Ibid.*, *sechsundzwanzigster Brief*, p. 185-187.
4. *Ibid.*, *siebenundzwanzigster Brief*, p. 194.
5. *Ibid.*, *vierundzwanzigster Brief*, p. 175.
6. *Ibid.*, *fünfundzwanzigster Brief*, p. 179.
7. *Ibid.*, *id.*, p. 180.

« Que cette cité de la beauté dans l'apparence existe, et qu'on la puisse découvrir, nul doute. Elle existe comme besoin dans toute âme bien née; en fait, et tout comme l'*Église pure* ou la *République pure* on ne peut la rencontrer que dans quelques cercles de choix, peu nombreux; mais là où elle se trouve « tout, même l'instrument dont on se sert, est comme un libre citoyen qui a les mêmes droits que le citoyen le plus noble; il faut qu'ici l'entendement qui plie avec violence la masse passive à ses buts, lui demande son assentiment. Ici, dans l'empire de l'apparence esthétique se trouve accompli l'idéal d'égalité dont le rêveur verrait si volontiers la réalisation effective[1]. »

Le règne de la beauté réalise ainsi pour Schiller dans l'apparence, et devant l'imagination, l'exigence même du règne des fins : l'égalité dans la liberté.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : ce règne de la Cité esthétique n'est qu'un objet du jeu de la libre imagination, il n'est à aucun degré réel; il ne rentre à aucun degré dans les cadres soit de la connaissance, soit de l'action. Seulement, par cela même qu'en lui se rencontre un certain usage de la liberté et un certain sens de l'universel dont jusqu'alors l'homme ignorait même l'existence, il prépare en quelque manière les esprits au règne d'ailleurs purement idéal de la moralité[2]; il l'élève déjà au-dessus du règne de la force dont le seul rôle est de rendre possible, par le maintien actuel de l'existence sociale, l'avènement problématique de ce règne futur[3]. Et c'est en quoi consiste exactement la valeur éducatrice de l'art.

*
* *

Que, dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique*, Fichte se soit senti directement visé par Schiller, la preuve en est dans la réplique qu'il lui envoya, en guise d'article pour les « *Heures* ». Nous avons déjà signalé comme caractéristique à cet égard le titre même de cette étude : *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, répondant à la

1. *Siebenundzwanzigster Brief*, p. 195-196.
2. *Ibid.*, *id.*, p. 194.
3. *Ibid.*, *dritter Brief*, p. 105.

note de la treizième lettre où Schiller accuse la philosophie transcendentale de procéder suivant une méthode qui peut bien être dans la lettre du Kantisme, mais qui n'est certainement pas conforme à son esprit[1]; non moins significative est la forme donnée à son article par Fichte : ce sont des lettres. Enfin l'objet même de ces lettres, des trois lettres au moins qui ont été publiées, c'est l'esthétique; et, dans la théorie qu'il esquisse, sa préoccupation est manifeste de répondre à Schiller. Schiller en s'inspirant des vues de Fichte avait, semble-t-il, ajouté quelque chose à la systématisation des penchants de la *Théorie de la Science* : il avait démontré l'existence d'un penchant esthétique intermédiaire entre le penchant sensible et le penchant à la forme (penchant rationnel). A la suite de Schiller, Fichte semble revenir sur sa propre théorie et pour la première fois, il parle à son tour du penchant esthétique, dont il fait, comme Schiller, un intermédiaire entre la connaissance du monde sensible et la moralité, entre le penchant théorique et le penchant pratique, et qu'il définit un penchant à la représentation pour la pure représentation[2]. Ce penchant se différencie des deux autres en ce que chacun des deux autres penchants implique un rapport de la représentation à l'objet (objet actuel déterminant la représentation; représentation déterminant un objet futur; objet donné ou objet à produire), alors que pour celui-ci la représentation est à elle-même son propre but; il se rapproche d'eux, en ce qu'il a, comme le penchant pratique, une représentation pour fondement (sans que, comme pour le penchant pratique, il doive y correspondre quelque chose dans le monde sensible) et, comme le penchant à la connaissance, une représentation pour but[3] (sans exiger, comme celui-ci, un accord

1. Il est permis d'aller plus loin encore. Dès les premières lignes de la première page Fichte fait allusion à la distinction qu'un ou deux écrivains récents ont établie entre l'esprit et la lettre pour la philosophie en général, et en particulier pour une certaine philosophie et pour certains ouvrages philosophiques; et il ajoute (ironiquement) : « A quoi cela aboutit-il et que peut-il advenir des études les plus ardues s'il est permis au premier venu d'effacer sous la première poussée de son génie les connaissances accumulées à force de fatigue et de peine sous le prétexte que ce n'est là que la lettre et non l'esprit ». Et c'est justement à ce propos que Fichte prétend définir ce que c'est que l'esprit *de la* philosophie et l'esprit *dans* la philosophie et comment il se distingue de la lettre.

2. *Fichte's s. W.*, VIII, p. 279.

3. *Ibid.*, p. 280.

de la représentation avec la chose); il est sans doute possible que la production de l'image esthétique dans le monde des sens soit requise, mais ce n'est point l'effet du penchant esthétique qui consiste exclusivement dans la production subjective de l'image [1].

Cependant après avoir, semble-t-il, accordé à Schiller l'existence du penchant esthétique, Fichte s'efforce de limiter la portée de sa concession. Il insiste sur les difficultés auxquelles on se heurte quand on cherche à en préciser la nature, sur le danger que l'on court de prendre pour le penchant esthétique un penchant tout différent. Et l'on sent à travers toutes ces restrictions le dessein de montrer que Schiller n'a pas aperçu ces difficultés, ni échappé à ce danger. Ce qui caractérise le penchant esthétique c'est, pourrait-on dire, sa subjectivité, son indépendance à l'égard de toute détermination extérieure : ayant pour objet une pure représentation il consiste tout entier dans la satisfaction ou la non-satisfaction pure et simple. Par là même il s'oppose encore au penchant pratique qui, distinguant la représentation de son objet, est en quelque manière capable d'anticiper, par la représentation de l'objet futur, la satisfaction et de donner lieu par suite à un désir [2].

Mais ce caractère est aussi ce qui rend si délicate la détermination du penchant esthétique : la conscience peut reconnaître facilement le penchant pratique parce que ses déterminations entrent dans son champ; mais le penchant esthétique, à quel signe le reconnaître et par quel moyen? il n'a en quelque sorte pas de mesure objective, c'est un pur sentiment, et qui peut nous dire si nous ne prenons pas pour un plaisir esthétique un plaisir qui se rapporte à la conscience obscure, enveloppée, peut-être entièrement empirique et individuelle, du penchant pratique? Nous restons ainsi toujours incertains de l'existence d'un penchant esthétique : peut-être n'est-il au fond qu'une illusion? avant l'expérience, impossible pour nous d'aspirer avec certitude à ce qui nous plaira, ni de savoir si ce qui nous a plu devra plaire à tous [3].

Ce n'est pas tout, Schiller prétend que le sentiment esthétique sort spontanément de la nature (dans le jeu), qu'il est une première

1. *Fichte's s. W.*, p. 281. — 2. *Ibid.*, p. 283. — 3. *Ibid.*, p. 285.

expression de la liberté (d'une liberté dans l'apparence), et que ce premier éveil de la liberté prépare l'avènement de la liberté morale, loin que l'activité esthétique puisse être fondée à aucun degré sur la moralité. C'est en ce sens même que l'art peut avoir une valeur éducatrice.

Mais voici la réplique de Fichte :

« Les époques et les pays où règne l'esclavage sont aussi ceux où manque le goût; et si, d'un côté, il n'est pas prudent de laisser la liberté aux hommes avant que le sens esthétique se soit développé en eux, d'un autre côté ce sens ne peut se développer avant qu'ils soient libres, et l'*idée d'élever les hommes par l'éducation esthétique* à apprécier la dignité de la liberté et à s'élever par là même à la liberté, nous renferme dans un cercle, si nous ne trouvons pas le moyen d'éveiller chez quelques hommes au milieu de la foule immense le désir de n'être les maîtres ni les esclaves de personne [1]. »

Il est d'ailleurs faux de soutenir que c'est le sens esthétique qui éveille en l'homme la vie spirituelle, le jour où il peut se désintéresser des nécessités primordiales de la vie physique ou sociale : « Dès que la nécessité cesse de nous presser et ne nous pousse plus à ramener avec avidité toutes les ressources possibles de notre esprit pour les appliquer aussitôt à nos usages nécessaires, s'éveille en nous le *penchant à la connaissance désintéressée*. Nous commençons à laisser errer les regards de notre esprit sur les objets qui nous entourent et nous leur permettons de s'y attarder; nous les considérons sous plusieurs aspects sans précisément envisager leur usage possible. Nous courons le danger d'une hypothèse douteuse, pour attendre en paix la solution juste. La seule avarice qui soit noble s'empare de nous, celle d'amasser les trésors de l'esprit, simplement pour les posséder et pour nous récréer à leur aspect, dans l'hypothèse où nous n'en aurions pas besoin pour vivre et où ils ne seraient pas frappés au coin de la seule monnaie qui ait cours; et plus indifférents à l'égard des pertes possibles, nous osons, dans notre richesse, essayer un placement qui peut ne pas nous réussir. Nous avons fait le premier pas pour nous séparer de l'ani-

1. *Fichte's s. W.*, p. 387.

malité. Il y a production surabondante de sentiments, c'est le premier degré de l'humanité[1] ».

Lorsque, dans la considération des objets, nous adoptons cette attitude tranquille et désintéressée, lorsque notre esprit jouit d'une sécurité suffisante pour ne plus se surveiller lui-même, alors seulement s'éveille, sans notre concours, le sens esthétique. C'est donc la connaissance qui est le premier fruit de l'activité spirituelle — et non l'art — et c'est seulement de la connaissance — de la connaissance désintéressée — que l'art pourra sortir.

Mais la polémique de Fichte prend un tour plus personnel encore dans la troisième épitre. Schiller avait accusé Fichte d'avoir suivi la lettre du kantisme au détriment de son esprit; Fichte accuse à son tour Schiller d'être, en matière d'art, un disciple de la lettre, non de l'esprit.

Il définit ce qu'il entend par l'esprit dans l'art : la révélation, dans la conscience individuelle de l'artiste, d'un aspect de l'universel qu'il revêt d'une matière à la fois pour en faire l'épreuve et pour le rendre communicable aux autres hommes[2]; en second lieu il distingue, parmi les artistes, ceux qui commencent par saisir l'esprit et qui ensuite cherchent la glaise à laquelle ils insufflent l'âme vivante, et ceux en qui l'esprit naît tout revêtu de son enveloppe corporelle; les uns étant d'excellents artisans auxquels il manque le souffle du génie et dont les œuvres, techniquement impeccables, révèlent cependant à l'œil exercé la soudure qui les caractérise; les autres, les artistes originaux, du cerveau desquels, comme dans le laboratoire de la nature, l'œuvre sort toute vivante, corps et âme ensemble; des premiers qui se bornent à une application correcte des règles de l'art on peut dire qu'ils ne font qu'exprimer de l'art la *lettre*, tandis que les seconds en créent vraiment l'*esprit*[3].

Les disciples de la lettre se bornent à nous enseigner les règles; ils nous disent comment faire pour produire les œuvres d'art : ce sont, à proprement parler des historiens.

Ce n'est pas tout : l'art pour eux n'a pas sa fin en lui-même; il est un instrument d'éducation morale. Car ils tiennent par-dessus

1. *Fichte's s. W.*, p. 288-289. — 2. *Ibid.*, p. 292. — 3. *Ibid.*, p. 297-298.

tout à la morale; ils cherchent, par leurs récits à rendre le bien visible et sollicitent notre liberté de le choisir; soyons-leur-en reconnaissants et rendons-leur cette justice que leurs efforts ne sont pas entièrement perdus pour nous. Mais ce ne sont pas des artistes véritables, « *il faut qu'ils le sachent et qu'ils ne se classent pas dans une catégorie qui leur est étrangère* ».

« *Les artistes vraiment inspirés, eux, ne s'adressent nullement à notre liberté, ils comptent si peu sur elle que leur charme s'opère bien plutôt une fois que nous l'avons dépouillée.* Leur art nous élève instantanément, sans participation de notre part. *Ils ne nous rendent pas meilleurs*, ils se bornent à découvrir au fond de nos âmes des trésors ignorés; et si par hasard nous voulons nous en emparer ils ont fait pour nous la moitié de la conquête[1]. »

Ces allusions sont significatives. Elles visent sans conteste et rangent comme un adepte, en art, non de l'esprit mais de la lettre, Schiller, dont toute la théorie a justement son principe dans la liberté, dont tous les efforts visent justement à la moralisation générale.

Schiller sentit le trait et, retournant à Fichte son article, le 24 juin 1795, il lui fit sentir qu'il l'avait senti.

« Autant la vue de votre manuscrit m'a réjoui, mon cher ami, autant il m'en coûte de me priver d'une contribution que je comptais déjà comme sûre pour la prochaine livraison des *Heures*, autant je me vois néanmoins forcé de vous retourner votre manuscrit. J'y serais forcé même si son contenu avait mon approbation, car sa longueur démesurée, à la calculer d'après l'élan que vous vous donnez et aussi bien son exposition (du moins en ce qui concerne les premières preuves) sèche, embarrassée et, pardonnez-moi, souvent confuse — suffiraient déjà à l'exclure du cadre des *Heures*; mais je le dois d'autant plus que le fond ne me paraît pas beaucoup meilleur que la forme. Vous intitulez ces lettres « *l'esprit et la lettre en philosophie* » et les trois premiers cahiers ne traitent de rien d'autre que de l'esprit dans les beaux-arts sans que l'on voie poindre, même de loin, l'objet que vous devez traiter. Je pensais que *l'esprit*

1. *Fichte's s. W.*, p. 299-300.

dans son opposition à la lettre et l'esprit comme qualité esthétique étaient des concepts si immensément différents, que l'esprit esthétique peut totalement manquer à un ouvrage philosophique, sans que pour cela il soit moins qualifié comme un modèle de la pure exposition de l'esprit. Je ne vois donc pas en fait comment, sans un saut mortel, vous pouvez passer de l'un à l'autre et je conçois encore moins quel chemin vous pouvez trouver de l'esprit dans les œuvres de Goethe [1] — qu'on n'attendait guère à voir intervenir dans votre article si on en juge par son titre — à l'esprit dans la philosophie de Kant ou de Leibnitz.

« D'après la seconde partie de votre manuscrit [2], je vois bien que vous ne croyez pas avoir fait un si grand détour; car après avoir commencé par opposer à l'esprit esthétique l'absence d'esprit, vous lui opposez, par une opération que je ne comprends pas, *la lettre*, et vous appelez disciples de la lettre, ceux qui manquent de cette capacité.

« Je trouve que votre introduction répond mal au sujet que vous vous proposiez d'y traiter, je la trouve moins conforme encore aux besoins actuels des *Heures*. Une grande partie de mes lettres (*sur l'Éducation esthétique de l'humanité*) traite du même objet et quelque peine que je m'y donne pour y mettre dans l'exécution une certaine matérialité, pour en vivifier le fond abstrait par l'exposition, on trouve encore pourtant, en général, que des recherches aussi abstraites sont déplacées dans un journal. Avec votre article sur *l'esprit et la lettre*, j'espérais enrichir la partie philosophique du journal et le sujet que vous aviez choisi me faisait espérer une étude intelligible et intéressante pour tout le monde. Et qu'est-ce que je reçois? Qu'est-ce que vous me demandez de mettre sous les yeux du public? Le vieux sujet que je n'ai même pas encore fini de traiter [3] sous la vieille forme incommode, déjà choisie par moi, de lettres, et, justement pour dérouter le lecteur, de lettres qui n'ont pas le moindre

1. L'artiste doué de l'esprit dont parlait Fichte dans ses œuvres, était Goethe, en effet, qu'il opposait à Schiller.

2. Fichte envoya son manuscrit en deux fois, le second envoi contenait la conclusion de la seconde lettre et la troisième. Lettre à Schiller du 21 juin 1795. *Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel*, Bd. II, p. 375.

3. Les lettres 17-27 ne parurent que dans le fascicule de juin 1795.

rapport avec les miennes, plus souvent encore qui les contredisent sans preuves, le tout suivant un plan si bizarre qu'il est impossible de réunir en un ensemble les parties de votre article. Si votre étude était au moins une réfutation de ma théorie, cela pourrait encore passer et le lecteur y aurait l'intérêt d'une comparaison, mais pardonnez-moi de vous le dire, elle réfute et elle construit tout ensemble, de telle manière que le lecteur, en toute bonne volonté, n'en peut rien retenir. Il m'en coûte de vous le dire, mais je ne sais à quoi cela tient, je ne suis satisfait ni de la forme, ni du fond, et je ne retrouve pas dans cet article la précision et la clarté qui autrement vous sont ordinaires.

« Votre division des penchants me semble chancelante, arbitraire, sans pureté. Il lui manque un principe de division; on ne voit pas quelle sphère est épuisée. Le penchant à l'*existence* ou à la *matière* (Stoff), [le penchant sensible] n'y a aucune place, car il est impossible de ranger dans une même classe le penchant à la diversité et le penchant à l'unité. Et du penchant pratique, tel que vous le définissez, il ne peut se tirer sans l'opération la plus laborieuse.

« Comme les deux premiers penchants n'ont pas de distinction nette, le troisième penchant qui devrait s'en déduire, le penchant esthétique, ne pouvait être autre que louche et incertain. Bref, dans la détermination de ce troisième penchant esthétique règne encore une confusion insurmontable quoique j'y trouve certaines des déterminations particulières qui me paraissent excellentes et me satisfont complètement... [1]. »

Touché au vif, Fichte riposta sur le champ :

« La confusion d'idées que vous me prêtez est un peu forte. Je ne pouvais prétendre que vous comprissiez comme je l'ai comprise mon entreprise contre le sens ordinaire des mots qui ne me paraît avoir aucun sens; mais je pouvais attendre de vous, à l'égard d'un homme dont vous avez jugé jusqu'à présent avec avantage le talent philosophique et auquel vous aviez donné une place d'honneur dans les *Heures*, la confiance qu'en appliquant sa réflexion à un objet

1. Schiller retourne dans cette lettre, contre Fichte, l'accusation d'incertitude et d'obscurité que le philosophe avait lancée contre le « penchant esthétique » défini par Schiller.

déterminé, il y aurait peut-être découvert quelque chose que vous, qui n'y avez pas appliqué la vôtre, n'y avez pas vu; je ne m'attendais pas au soupçon qu'il fût le plus confus de tous les cerveaux confus. A ce que je vois, je me suis trompé.

« La chose est claire : vous avez mal compris ou, pour le dire net, vous n'avez rien compris du tout à l'idée de mon article, car le sens que vous lui donnez n'est pas un sens. A ce que je sais, entre l'esprit en philosophie et l'esprit dans les beaux-arts il y a exactement la même parenté qu'entre les différentes espèces d'un même genre, et je pense ne pas avoir à faire la preuve de cette affirmation. Par contre je voudrais bien savoir de vous comment on peut dire : l'esprit de la philosophie, de même que l'on dit l'esprit des édits religieux de la Prusse. La philosophie n'a originellement pas de *lettre* du tout, elle est pur esprit et il s'agissait justement de saisir et de définir cet esprit. Comment les hommes en ont-ils bien pu venir à philosopher, une fois que la philosophie, comme toute connaissance proprement dite, a été délimitée d'une manière précise? Il faut qu'il y ait à cela dans l'homme une disposition naturelle. Que serait-ce si cette disposition était un penchant à la représentation pour la pure représentation, lequel serait aussi le fondement dernier des beaux-arts, du goût, etc.? Je n'ai jamais pris la question dans un autre sens que celui-là, je n'ai jamais cru qu'elle pourrait être comprise autrement par un cerveau pénétrant, s'il y réfléchissait; je croyais, avec votre agrément, traiter cette question pour les *Heures* et je suis tombé des nues quand j'ai lu dans votre lettre ces mots : « *l'esprit dans son opposition à la lettre*, etc. ».

« Quiconque n'a pas l'esprit est sans esprit. Celui là ou bien ne produit pas du tout d'œuvre d'art, ne philosophe pas du tout, ou bien il fait une œuvre d'art ou un ouvrage philosophique qui a toutes les qualités extérieures, mais auquel manque l'esprit intérieur. Comment appelez-vous le dernier pour le distinguer du premier? Je l'ai appelé le disciple de la lettre. J'ai, dites-vous, au commencement, opposé à l'esprit d'abord l'absence d'esprit, puis la lettre? Nullement. J'ai opposé à l'esprit dans un objet d'art déterminé son corps ou sa lettre et j'ai distingué parmi les artisans en beaux-arts — non parmi les hommes en général — ceux qui ont la richesse de l'esprit,

ceux qui s'en tiennent à la lettre. Quel gâcheur vous faites de moi! Il faut que vous ayez bien superficiellement lu l'article.

« Si rien ne manque d'autre à ma division des penchants que de comprendre le penchant à l'existence ou à la matière, elle est alors bien venue. Un penchant à l'existence avant l'existence : une détermination de ce qui n'est pas!...

« Si ma détermination est chancelante, on le verra en son temps ; jusque-là je vous prie de croire que j'ai bien eu de bonnes raisons pour diviser les penchants comme je l'ai fait. Vous trouvez ma division chancelante parce que vous ne présumez pas l'extension de ce que j'ai appelé en attendant le penchant esthétique et parce que vos propres déterminations et divisions sont autres. Nos opinions diffèrent et je n'ai pas besoin de vous rappeler que de nos principes dépend qui a raison. Vous n'aviez pas encore entendu les miens et jusque-là entre nous la chose restait indifférente. Mais sur quel ton le prenez-vous pour en décider? et qu'est-ce qui vous autorise à prendre ce ton? Il faut bien que je souffre d'être traité en écolier qui récite sa leçon par des gens que je n'estime pas; mais venant de vous, que j'estime si fort, cela ne m'est pas indifférent. »

Fichte terminait ainsi :

« J'espère que la franchise avec laquelle je réponds à votre franchise ne mettra pas d'obstacle au rétablissement de notre amitié. Mais je crois devoir supposer qu'entre nous l'amitié ne peut se fonder que sur une estime réciproque. La mienne à votre égard ne peut être affaiblie à cause d'un jugement trop hâtif : seule la continuation d'une injustice pourrait la détruire et de vous je n'attends pas cela. Mais vous, vous m'avez refusé l'estime et la confiance que je croyais être en droit d'attendre. A dater d'aujourd'hui je ne pourrais plus être pour vous qu'un humble sectateur, qu'un modeste disciple et cela je ne veux pas l'être. J'attends l'heure de la réparation [1]. »

Fichte ne l'attendit pas longtemps. Quelques semaines plus tard Schiller déclarait qu'il était fâché d'avoir donné prétexte à ce débat qui ne pouvait finir, leurs divergences tenant au fond à leurs

1. *Fichte's Leben*, etc., Bd. II, p. 379-384. Lettre du 27 juin.

natures différentes, à leurs tempéraments individuels, contre lesquels les raisonnements ne pouvaient rien.

« Si nous étions seulement divisés sur les principes, ajoutait Schiller, j'aurais assez de confiance en notre commun amour de la vérité et en nos capacités pour espérer que l'un de nous finirait par ranger l'autre à son opinion; mais nous sentons différemment, nous avons des natures différentes, tout à fait différentes, et là contre je ne sais pas de remède. La seule manière de nous accorder ici serait d'adopter tous les deux cette maxime de la saine raison qui enseigne à ne pas mettre nécessairement en opposition les choses sur lesquelles on ne peut pas se trouver d'accord [1]. »

*
* *

De ce différend littéraire qui, malgré les susceptibilités des deux grands hommes, n'effleura pas même leur amitié, retenons, pour l'objet qui nous occupe, l'aveu de leur mutuel désaccord.

Schiller, en dépit des apparences, avait, dans ses *Lettres sur l'Éducation esthétique*, prétendu amender les idées de Fichte sur les moyens de régénérer un siècle corrompu; Fichte refusait d'être « un humble sectateur, un modeste disciple » de Schiller.

Mais sans être le sectateur, ni le disciple de Schiller, sans rien perdre de cette originalité à laquelle il tenait si fort, il semble qu'à dater de ce jour Fichte orienta ses réflexions dans le sens même qu'avait proposé Schiller.

Le problème de la *civilisation* (*Kultur*) humaine tel que Schiller, l'expose dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique* c'est le passage de l'état de nature à l'état moral par la culture esthétique [2], de la nécessité à la liberté [3]. Or l'état moral est un idéal et, en tant que tel, problématique; il suppose donc, comme la condition même de sa possibilité, la permanence de l'existence sociale; prétendre, au nom de la moralité, à la destruction immédiate de l'état de nature, c'est sacrifier à une existence future l'existence actuelle qui la condi-

1. *Fichte's Leben*, p. 385-399. Lettres des 3 et 4 août 1795.
2. *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, zweiter Brief*, p. 104, et *dritter*, p. 105.
3. *Ibid.*, p. 104.

tionne[1]. La tâche même que nous impose le souci de la moralité, c'est donc le maintien de l'existence sociale et ce qui rend possible ce maintien, c'est l'État qui organise la société naturelle des hommes en une société juridique; qui soustrait les individus à l'arbitraire de la force pour les soumettre à la règle de la loi; qui représente déjà, aux yeux de l'homme empirique, l'homme idéal, la majesté de la raison, mais qui la représente d'une manière tout extérieure, comme contrainte, à un point de vue non *éthique*, mais *dynamique*[2]. C'est entre cet état « dynamique » du droit où les hommes se rencontrent comme des activités qui se limitent, et l'état éthique où les hommes s'unissent dans la communauté de leurs volontés, de la Volonté de l'Universel, que l'état esthétique trouve sa place, réalisant déjà dans l'apparence l'universel au cœur de l'individu[3].

Mais, si l'on y prend garde, c'est un problème du même genre qui se présente à la pensée de Fichte durant les loisirs de sa retraite à Osmanstadt, juste au lendemain de l'apparition des *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'humanité*, pendant l'été de l'année 1795. Il a fini l'exposition de sa philosophie théorique et c'est alors une préoccupation d'ordre pratique qui l'absorbe tout entier : il s'agit pour lui de réaliser dans le monde — dans un monde et dans un siècle corrompu — l'idéal moral, le règne de la Raison universelle. Mais cette réalisation ne peut être immédiate : le passage de la nature à la raison dans l'humanité exige une condition préalable : la constitution et le maintien de l'existence sociale qui est l'objet propre de la loi du droit. Sans doute dans une société purement morale la bonne volonté de tous les individus suffirait à la garantie de leurs droits mutuels et l'institution de l'État serait inutile; mais l'existence de cette Cité des Saints n'est qu'un Idéal. En attendant sa réalisation et pour la possibilité même de cette réalisation, il faut à la communauté sociale un fondement, et ce fondement c'est la justice, le droit représenté par l'État. Le droit n'est donc pas une dépendance de la morale; il est au contraire la condition de sa réalisation.

1. *Fichte's Leben*, p. 105.
2. *Vierter Brief*, p. 107, et *siebenundzwanzigster Brief*, p. 193.
3. *Ibid.*, p. 194.

Ainsi, c'est presque dans les mêmes termes qu'à la même heure Schiller et Fichte posent le problème moral. Assurément la solution qu'ils en donnent n'est point identique : l'idée de la culture esthétique comme moyen d'élever les hommes à la raison n'est point une idée qui soit familière à Fichte. Cependant, à y regarder d'un peu près, on retrouve ici chez Fichte une tendance analogue à celle qui domine toute la théorie de Schiller : la tendance à découvrir un milieu où se rencontreraient — non pour se combattre, mais pour s'accorder — le sensible et l'intelligible, la nature et la liberté. Il importe de remarquer ici que cette tendance ne s'était pas encore manifestée nettement dans la philosophie de Fichte; jusqu'alors il s'agissait avant tout de ruiner l'idole de la « Chose en soi », de détruire l'illusion d'une réalité extérieure à l'esprit, d'établir ainsi la suprématie absolue du Sujet ou Moi pur en face du Moi empirique, de l'objet, considéré comme une apparence, comme un produit inconscient de l'esprit, entièrement subordonné à lui. Or il semble bien que dans la partie pratique de sa philosophie où l'action prend la place de la connaissance et trouve en face d'elle — comme un obstacle — ce réel qu'elle ne peut éliminer et qu'il ne suffit plus d'expliquer idéalement, Fichte ait compris la nécessité de restituer à la nature une sorte de réalité, et, pour que cette réalité ne détruise pas le caractère absolu de l'existense spirituelle, de faire de la nature la collaboratrice, l'instrument même de l'esprit, de la liberté.

Quelle est, en effet, la tâche que poursuit Fichte dans la partie pratique de sa philosophie? Il s'agit exactement de trouver l'intermédiaire permettant de relier l'un à l'autre les deux mondes que Kant avait arbitrairement et artificiellement séparés, le monde phénoménal — où règne la nécessité — et le monde intelligible dont la loi est la liberté; cet intermédiaire, Fichte le conçoit, non pas sans doute à la manière de Schiller sous la forme de l'art, mais comme la catégorie même de la moralité : c'est pour lui l'effort pratique, le devoir qui implique à la fois l'opposition et l'union de la nature et de la liberté : l'opposition puisque la nature y est l'obstacle à la réalisation immédiate de la liberté intelligible, l'union parce que Fichte considère dans le devoir, non plus comme Kant,

la causalité purement formelle de la raison, mais la réalisation effective de la raison à travers la nature par un progrès sans fin, la liberté exerçant, sous l'exigence de l'Idéal, son efficacité au sein même de la conscience empirique, du Moi sensible. Et c'est le propre de la moralité que ce progrès à l'infini : le jour où l'Idéal serait réalisé, le jour où le règne des fins serait accompli, où la liberté intelligible serait la loi universelle des volontés, la moralité cesserait d'être : elle ferait place à la sainteté [1]. « Frey seyn ist nichts, frey werden ist der Himmel » aimait à répéter Fichte, en souvenir de l'enseignement de son premier maître, de celui dont au collège de Pforta, il lisait en cachette les pamphlets contre Gœze, de l'incomparable Lessing [2].

Ainsi définie la moralité est, dans la nature, la condition même de la réalisation de la liberté; c'est donc, pour Fichte, non plus sans doute dans l'éducation esthétique, mais dans l'éducation éthique de l'homme que se trouve la condition de son affranchissement, du passage de la nature à l'esprit; cependant éthique chez Fichte, esthétique chez Schiller, le rôle de l'éducation est toujours d'enseigner la liberté à l'homme doué d'une nature sensible. Dans les deux cas l'éducation a pour fin l'harmonie de la nature et de la raison : ce que la beauté enseigne chez Schiller, ce que, chez Fichte, la moralité exige, c'est que le domaine des sens et celui de l'esprit cessent d'être opposés pour constituer par leur accord l'homme complet.

On se souvient de la vivacité avec laquelle Schiller s'inscrit en faux, dans son traité sur *la grâce et la dignité*, contre le formalisme kantien qui institue le divorce de l'inclination et de la raison, de la

1. Schiller, dans ses *Lettres*, faisait au contraire de la moralité à l'état de possession de la liberté pure, l'état de sainteté.

2. Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz. Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir : « Wähle », ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte : Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein. » (*Lessing's Werke*. Duplik, I, p. 42, édit. Cotta.)

sensibilité et de la moralité; de son effort aussi pour montrer, dans la grâce, un exemple de l'accord réel de la nature et de la liberté. Schiller faisait de cet accord la condition même de l'efficacité de la liberté, le triomphe de l'Idéal restant, au fond, inexplicable dans l'hypothèse d'une nature foncièrement et définitivement hostile à l'esprit; il allait plus loin encore et constatait dans certains mouvements l'action directe de l'esprit sur la nature, la plasticité du corps sous l'action de la liberté; le charme ou la grâce fixant en quelque sorte dans les attitudes, dans les mouvements et jusque dans les traits de la physionomie l'expression de la liberté.

Or la réhabilitation du corps et de la nature — que la théorie kantienne, peut-être en souvenir d'un dogme de la religion chrétienne, semblait vouer à une irrémédiable déchéance — est un des traits caractéristiques de la *Théorie du Droit* et de la *Morale* de Fichte.

La *Théorie du Droit* de Fichte montre dans l'existence du corps du sujet, du corps organisé, articulé, doué de sens, éducable, la condition d'application de la liberté; elle va même plus loin; elle établit que les caractères spécifiques du corps sont des fonctions de la liberté. L'organisation et l'articulation sont les réquisits pour la causalité du concept, les moyens qui rendent possible, par le seul intermédiaire sur lequel notre volonté peut agir directement, par notre corps, la modification des objets en vue d'une fin; les organes des sens, par l'inhibition, font du mouvement autre chose qu'un pur réflexe, une réaction immédiate contre l'excitation, ils lui donnent une certaine indépendance permettant cette restriction de l'action possible qu'exige le respect de la liberté des autres; enfin, chez l'homme, à l'encontre des animaux qui, dès la naissance, jouissent de la plénitude de leurs facultés, le corps, avec tous les organismes d'habitudes que constituent son exercice, est, peut-on dire, le fruit d'une longue éducation et comme le chef-d'œuvre de la volonté.

Ainsi, pour Fichte, loin d'être l'obstacle qui s'oppose à la réalisation de la liberté, le corps est à la fois son expression et son instrument; comme Schiller l'avait fait, Fichte affirme la plasticité du corps sous l'influence de l'esprit; mais cette plasticité qui n'avait chez Schiller qu'une valeur esthétique acquiert ici un sens moral.

Fichte combat les doctrines mystiques qui prêchent aux hommes

de renoncer à la vie et à l'action terrestres pour se réfugier dans le rêve d'une perfection surhumaine, doctrines qu'il qualifie d'immorales. Il réhabilite le corps parce que le corps est l'instrument de notre action dans le monde et qu'il croit à la réalisation progressive de l'Idéal dans le monde : l'opposition créée par Kant entre la nature et la liberté que réfutait Schiller, au nom de l'art, Fichte, à son tour, la déclare inadmissible au nom de la morale. La nature, donc pour Fichte, comme pour Schiller, cesse d'être hostile à l'esprit. Fichte va même en ce sens plus loin que Schiller : car pour Schiller la nature conserve une réalité en dehors de l'esprit; elle a encore une existence à soi; pour Fichte la nature est tout entière l'œuvre inconsciente de l'esprit; elle est la limite que l'esprit s'oppose, pour se déterminer en se réfléchissant; elle est l'instrument qu'il se crée pour sa propre réalisation. Mais le but, à la vérité inaccessible, que poursuit l'Idéalisme de Fichte est l'Unité suprême, le monisme où le dualisme de la nature et de l'esprit n'a plus de sens, où l'esprit, actualisant son infinité, n'aurait plus besoin d'un intermédiaire pour se réaliser, où d'un mot l'Idéal et le réel se confondraient. Or la réalisation de l'Idéal n'est-ce pas aussi la fin suprême de l'art ?

*
* *

Les rapprochements que nous venons de faire entre les vues de Schiller et celles de Fichte, s'ils tendent à prouver l'influence qu'aurait exercée, au moins dans une certaine mesure, le poète sur le philosophe ne peuvent être établis d'une manière rigoureuse, comme on peut démontrer par exemple, suivant nous, le caractère polémique anti-Schellinguien de tous les ouvrages et leçons de Fichte à partir de 1800 [1] ; nous ne les proposons donc ici qu'à titre d'indication ou d'hypothèse. Nous n'ignorons pas l'objection grave qu'on peut faire à cette hypothèse : celle que la réflexion de Fichte sur la *Critique du Jugement* suffirait sans doute à expliquer l'évolution de sa pensée

1. Nous avons tenté ailleurs cette démonstration que Fichte, dans cette seconde période de son activité philosophique, à chaque nouvel ouvrage de Schelling, reprenait les problèmes traités par son ancien disciple pour réfuter la philosophie de la nature et restituer le sens méconnu par Schelling de la philosophie critique.

en ce qui concerne la conciliation de la nature et de la liberté. Cependant la lecture attentive des écrits philosophiques de Schiller, la préoccupation qu'ils révèlent du problème pratique et de la conciliation entre la nature et la liberté, certains points précis de cette conciliation, la démonstration de la plasticité du corps, par exemple, que l'on retrouve chez Fichte; enfin et surtout l'heure même à laquelle Fichte oriente sa réflexion vers le problème pratique et le sens dans lequel il en cherche la solution juste au moment où viennent de paraître dans la *Nouvelle Thalie* l'écrit sur « *la grâce et la dignité* » et dans les *Heures*, — auxquelles il collabore, — les *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'humanité*, autorisent, il nous semble, à admettre plus qu'une simple coïncidence ou qu'une communauté d'origine dans la parenté des points de vue que nous avons signalée.

Il est même permis de croire que Fichte a, pour sa part, admis tout au moins un certain accord entre sa pensée et celle de Schiller. Il est, en effet, remarquable que le ton sur lequel il parle de Schiller avant et après la lecture des ouvrages philosophiques du poète est très différent.

Il commence par parler de Schiller avec un peu de dédain; il ne cache pas ses préférences pour l'esprit de Gœthe.

« Je ne connais véritablement Gœthe que depuis hier, écrit-il à Weisshuhn durant l'été 1794, mais je l'aime fort et il le mérite bien. Il est bien plus initié aux libres recherches qu'on ne pourrait le croire d'après son caractère poétique et, en cela, il dépasse de beaucoup Schiller qui vit proprement dans deux mondes, le monde poétique et de temps à autre aussi, le monde de la philosophie kantienne [1] ».

Mais peu après, dès le mois de septembre de la même année, brusquement le ton change : Fichte cause du poète avec G. de Humboldt et déclare qu'il attend beaucoup de Schiller pour la philosophie; que Schiller a maintenant réfléchi sur presque tous les problèmes. — La seule chose qui lui manque encore c'est l'*unité*. Et cette unité, qui ne se trouve pas dans son système, existe, à la vérité déjà, dans son *sentiment*. S'il y atteint — ce qui dépend

1. Lettre à Weisshuhn sans date, été 1794, *Fichte's Leben*, etc., II, p. 439.

uniquement de lui, — Fichte estime qu'aucun cerveau ne donne autant d'espérances et qu'il annonce une ère absolument nouvelle; tandis que, parlant de Gœthe, Fichte alors se borne à dire qu'il *espère* le gagner à la spéculation. Cette « intéressante conversation » que nous rapporte G. de Humboldt dans une lettre à Schiller[1], pour qui connaît le caractère de Fichte, est significative : avouer qu'il ne manque plus au système de Schiller que l'unité; reconnaître que cette unité existe déjà dans son sentiment, aller jusqu'à dire que la philosophie de Schiller annonce une ère absolument nouvelle, c'est, pour Fichte, déclarer aussi clairement que possible que la philosophie de Schiller ne diffère pas, en son fond, de la philosophie de Fichte.

Ce n'est pas tout : Schiller, en réponse à l'envoi de l'*Appel au public*[2], avait écrit à Fichte avec son ordinaire franchise qu'il eût préféré une défense moins passionnée, une exposition plus calme et plus désintéressée de sa croyance, une réponse purement juridique où Fichte se serait borné à montrer l'illégalité de la confiscation au cas même où l'accusation d'athéisme eût été fondée, « parce qu'un gouvernement éclairé et juste ne peut interdire une opinion théorique qui est exposée à des savants dans une œuvre scientifique », ajoutant que Fichte aurait eu alors pour lui tous les philosophes, amis et adversaires, et que la partie se fût jouée sur un terrain où il faut que se défende tout homme qui pense[3]?

Or Fichte, aussitôt cette lettre reçue, se range à l'avis de Schiller : il écrit sa *Défense juridique*, dans laquelle il suit ponctuellement le plan que Schiller vient de lui tracer, démontrant que l'article sur le *Fondement de notre croyance en une Providence divine* n'est pas athée, mais que, fût-il athée, le gouvernement n'avait pas le droit de le saisir et de le confisquer. Et cette déférence peu coutumière chez le philosophe aux objections de ses amis, atteste assez l'ascendant de Schiller sur Fichte.

1. *Briefwechsel zwischen Schiller und G. v. Humboldt*, Lettre du 22 septembre 1794, édit. Cotta, p. 64.

2. A l'*Appel*, Fichte avait joint une lettre dont les termes attestent son souci de mériter l'approbation de Schiller. « Vous êtes un des premiers, mon très honoré ami, dont je souhaite que cet écrit vous plaise et *auquel j'aie souvent pensé en le composant* ». (*Fichte's Leben*, etc., II, p. 391. Lettre de Fichte à Schiller du 18 janvier 1799.)

3. *Ibid.*, 26 janvier 1799, p. 392.

Enfin, en deux circonstances, pour caractériser le point de vue éthico-religieux qui est comme l'achèvement de son système, Fichte s'est placé lui-même sous l'égide de Schiller. Dans le *Fondement de notre croyance à une Providence divine* il termine son article par ces vers de Schiller :

Ein heiliger *Wille* lebt
Wie auch der menschliche wanke ;
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste *Gedanke* ;
Und ob alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

Et c'est également à des paroles de Schiller qu'il emprunte la conclusion de son *Enseignement de la Vie bienheureuse* ou *Théorie de la Religion*.

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fliesst das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin;
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin [1].

Si les considérations qui précèdent ont quelque justesse, il nous semble qu'elles éclairent le caractère, très particulier dans la vie du philosophe, des relations entre Fichte et Schiller. Schiller est, avec Kant et Jacobi, le seul dont Fichte n'ait pas considéré les critiques, si humiliantes qu'elles pussent être pour son orgueil, comme des injures personnelles, comme des atteintes à l'honneur qui exigeaient une rupture. Il est le seul, avec Kant et Jacobi, dont il tint à mettre l'amitié et l'estime au-dessus de leurs différends philosophiques [2]. La raison en est visible pour Kant et Jacobi : Fichte

1. Et si l'on objecte que ces vers caractérisent plus la seconde période de la philosophie de Fichte que la première, nous répondrons qu'en admettant — ce qui nous paraît contestable — deux formes dans la philosophie fichtienne, l'influence de Schiller n'en serait ici pas moins avouée et serait encore plus probante. Le point de vue religieux auquel se place Fichte serait, comme le remarque son fils dans la biographie, le substitut du point de vue esthétique de Schiller : celui où l'Idéal et le Réel sont directement et immédiatement unis dans une suprême synthèse.

2. On se souvient de l'acte peu amical par lequel Kant, redoutant pour sa

leur témoignait le respect et la reconnaissance qu'on doit à des maîtres dont on se réclame. C'est une raison du même genre qui

propre tranquillité les conséquences de l'accusation d'athéisme, au lendemain du jour où Fichte, exilé d'Iéna, arrivait à Berlin — trop près de Königsberg — désavouait publiquement la *théorie de la Science* dans la feuille d'annonces du *Journal littéraire universel d'Iéna* (à propos d'une question à lui posée six mois avant dans le *Journal d'Erlangen*, celle de savoir s'il reconnaissait dans la philosophie de Fichte l'esprit véritable de la Critique; jusqu'alors et jusqu'à l'accusation il l'avait laissée sans réponse) : il niait que l'esprit de la philosophie de Fichte eût rien de commun avec l'esprit du vrai Criticisme et terminait sa note par le rappel du proverbe italien : Mon Dieu préserve-nous de nos amis; de nos ennemis nous nous chargeons nous-mêmes. (Lettre du 12 septembre 1799.)

Schelling, au nom de tous les amis de l'auteur de la *Théorie de la Science*, pressait Fichte de ne point laisser sans réponse un acte qu'il qualifiait de honteux, un acte qui dégageait Fichte de tout scrupule et le déliait du respect dû à l'âge et aux services de Kant. Fichte refusa, autorisant simplement Schelling à publier les passages de sa correspondance où Kant approuvait ainsi la *Théorie de la Science* « faisant appel à Kant lui-même du jugement de Kant »; il terminait sa lettre à Schelling par ces paroles mémorables :

« Il est dans la règle, mon cher Schelling, qu'à l'heure où les défenseurs de la Métaphysique anti-kantienne n'ont pas encore cessé de dire à Kant qu'il s'occupe de vaines subtilités, Kant nous adresse le même reproche; dans la règle que lorsque ceux-ci assurent contre Kant que leur métaphysique demeure intacte, parfaite, immuable pour toute l'éternité, Kant assure la même chose de la sienne contre nous. Qui sait où déjà maintenant travaille le jeune et ardent cerveau qui essayera de dépasser les principes de la *Théorie de la Science*, de montrer ce qu'elle a de faux et d'incomplet. Que le ciel nous accorde la grâce de ne pas nous en tenir à l'affirmation que ce sont de vaines subtilités.... Mais que l'un de nous deux ou, à notre défaut, si nous ne devions plus en être capables, un de nos disciples soit là ou pour démontrer le néant de ces nouvelles découvertes, ou, s'il ne le peut, pour les accepter avec reconnaissance en notre nom ». (*Fichte's Leben*, Bd. II, p. 164.)

De même pour Jacobi. Jacobi, dans son Epitre à Fichte, avait ouvertement déclaré la guerre à la *Théorie de la Science* et répudié l'alliance et l'amitié que Fichte lui avait offertes quelque temps auparavant en lui disant qu'il se sentait complètement d'accord avec lui, et que cet accord, plus que tout le reste, le persuadait qu'il était dans le bon chemin, ajoutant : « Je suis bien plus jeune que vous; je suis loin derrière vous, particulièrement en ce qui concerne la réunion de tous les dons de l'esprit; mais par mon but je crois mériter votre amitié et je vous prie en bonne conscience de me la donner et de me la conserver ». (*Fichte's Leben*, Bd. II, p. 169-170. Lettre du 26 avril 1796.)

Fichte cependant continua de rendre justice à Jacobi et, dans le pamphlet contre Nicolaï il écrivait que, quelles que fussent les attaques de Jacobi à son égard, qui pourraient même l'obliger à lui répondre, cela ne l'empêcherait pas de reconnaître tout haut en lui un des premiers hommes de son temps, un des rares chaînons dans la tradition de la vraie profondeur philosophique; que le respect pour les hommes se fondait non sur des relations accidentelles, mais sur la connaissance de leurs mérites et qu'il y avait vraiment trop peu d'hommes dignes du respect pour se permettre de les rabaisser pour de petites erreurs ou pour des raisons personnelles. (*Fr. Nicolaï's Leben und sonderbare Meinungen. Fichte's s. W.*, Bd. VIII, p. 32, C. VI, *Anmerkungen.*)

expliquerait le mieux les égards dont Fichte ne cessa d'entourer Schiller, même quand il fut blessé au vif par le refus d'insérer l'article écrit pour les *Heures*, l'empressement qu'il mit à suivre ses conseils, au lendemain de l'*Appel au public*. Et s'il est sans doute téméraire de voir en Schiller, à proprement parler, un maître de Fichte, il est peut-être légitime de reconnaître en lui le seul ami dont il ait jamais consenti à écouter les critiques.

D'avoir exercé sur un penseur comme Fichte une pareille influence, ajoute assurément quelque chose à la gloire de Schiller; et nous serions heureux, en mettant cette influence en lumière, d'avoir pour notre part, dans ce volume qui lui est consacré, contribué à honorer sa grande mémoire.

XAVIER LÉON.

SCHILLER ET NOVALIS

Un jour d'automne de l'année 1790 le jeune Frédéric de Hardenberg se présentait à l'Université d'Iéna pour y faire ses études de droit et se préparer à la carrière administrative. Désertant bientôt la Faculté de droit pour les amphithéâtres de philosophie, il suivit les cours de Reinhold, le vulgarisateur de Kant, et du professeur Schmid, ancien ami de la famille Hardenberg. Peut-être dut-il à ce dernier d'être introduit auprès du professeur d'histoire Schiller. Deux documents ont été conservés sur les relations personnelles du jeune étudiant et de l'illustre maître. C'est d'abord une lettre de Novalis, datée du 22 septembre 1791 et adressée par lui à Schiller, peu après son départ d'Iéna, — lettre d'adieu, comme on voit, et de remercîments [1]. Elle nous apporte l'écho de quelques graves entretiens entre le maître et le jeune disciple. Celui-ci, délaissant de plus en plus les Digestes et les Pandectes pour des distractions moins austères, causait de vives alarmes au vieux baron Erasme de Hardenberg, homme d'une austérité inflexible et de plus très légitimement préoccupé de l'avenir terrestre de sa nombreuse famille. « Son père — raconte Caroline de Wolzogen — vint trouver Schiller à Iéna. Il le pria de faire servir la confiance qu'il avait su inspirer au jeune homme à ranimer son zèle pour les études et pour la carrière administrative où il le destinait. Schiller parla en ce sens à son jeune ami. Il lui représenta vivement les inquiétudes paternelles, et ses amicales remontrances produisirent pour l'instant le meilleur effet [2] ». Cepen-

1. Cette lettre, ainsi que la lettre à Reinhold, a été publiée dans le 3e volume de l'édition des Œuvres de Novalis faite par Tieck et Bülow, *Novalis Schriften*, dritter Theil, Berlin, 1846, p. 129 et suiv. Les deux lettres n'ont pas été recueillies dans les éditions postérieures.

2. *Schillers Leben*, von Caroline von Wolzogen, Stuttgart, 1876, p. 257.

dant, malgré le sérieux des engagements pris, une transplantation parut nécessaire et, durant l'été de 1791, le jeune Frédéric quittait définitivement l'université d'Iéna. « Vous m'avez rendu attentif — écrivait-il peu de temps après à son illustre Mentor — à la vocation supérieure dont même en pareille matière (la carrière administrative) un esprit bien fait peut et doit faire choix, et ainsi vous avez porté le coup décisif d'où ma volonté est sortie raffermie et qui à mon activité papillonnante a donné une orientation appropriée, en rapport avec toutes mes conditions d'existence. »

Ce sont là serments de poète et, à la première occasion, Novalis se hâta d'oublier ses engagements, si solennellement jurés. Il serait assurément plus intéressant de connaître l'influence que Schiller a exercée comme poète sur son jeune admirateur. Car Schiller a été la première idole de Novalis, — idole sans doute bientôt oubliée, presque reniée plus tard, mais qui n'en a pas moins laissé son empreinte sur cet esprit à plus d'un égard « congénial ». C'est ce qui fait l'intérêt d'une seconde lettre de Novalis, rédigée également après son départ d'Iéna, en octobre 1791, et adressée au professeur Reinhold, l'ami de Schiller. Nous y surprenons comme le premier écho éveillé dans l'âme de la jeunesse allemande par l'idéologie éloquente et passionnée de l'auteur de *Don Carlos*. Sans doute l'étudiant d'Iéna avait été admis aux agapes de la « Schrammei », où l'illustre professeur groupait autour de lui un cercle de jeunes admirateurs. Puis tout à coup, en janvier 1791, s'était répandue la nouvelle foudroyante de la maladie du poète qui, pendant près d'une année, resta suspendu entre la vie et la mort. Dans sa lettre à Reinhold, Novalis ne manque pas de rappeler le « souci rongeur » qui alors avait étreint le cœur de tous les amis de Schiller, « der nagende Gedanke, dass dieser Mensch der Vernichtung nahe war ». L'image de Schiller malade et souffrant, nous la voyons s'évoquer encore dans une petite pièce élégiaque de Novalis (*Klagen eines Jünglings*), qui avait paru en avril 1791 dans le *Mercure allemand* sous le patronage de Wieland et qui était signée des initiales « v. H-g ». Amèrement le jeune poète se reproche sa vie trop facile, paresseuse et molle. En songeant aux souffrances si héroïquement supportées par le « noble patient », il sent le rouge de la honte lui monter au visage.

Dennoch lodern öfters Purpurgluten
Mir um meine Wang und meine Stirn,
Wenn sich unter Stürmen, unter Fluten,
Wie des Abends leuchtendes Gestirn,
Mir, umstrahlt von ächter Freiheit Kranze
Eines edlen Dulders Seele zeigt,
Den der Himmel nicht in seinem Glanze,
Nicht die Höll' in ihren Nächten beugt [1].

Dans une péroraison pathétique s'adressant au Destin il en arrive à souhaiter pour lui-même un sort analogue, si à ce prix seulement peut s'acheter l'énergie du caractère :

O! so nimm was Tausende begehrten,
Was mir üppig deine Milde lieh,
Gib mir Sorgen, Elend und Beschwerden
Und dafür dem Geiste Energie....
Doch versagest du mir diese Bitte
O! so kürze, wenn du streng nicht bist,
Mindestens geschwind mir meine Schritte,
Nimm das Leben, das nicht Leben ist.

« Pour lui — lisons-nous dans la lettre à Reinhold, — je me serais en pleurant arraché du cœur l'image de ma bien-aimée, si la Providence avait exigé un si dur sacrifice; j'aurais renoncé à mon vœu le plus cher, le plus longuement caressé, à l'heure même de sa réalisation : *car la vie n'est pas le sacrifice le plus grand que l'enthousiasme et l'amour puissent faire à leur idole adorée.* »

Comment ne pas reconnaître sous ces lignes la voix chaude et vibrante du marquis de Posa, avec son culte passionné de l'amitié et sa juvénile folie du sacrifice? A vrai dire les deux figures de Schiller et de Posa se sont à cette époque complètement fondues dans l'esprit du jeune étudiant. L'aristocratique chevalier de Malte a pris les traits souffrants du « noble patient » d'Iéna; Novalis ne le voit en quelque sorte qu'à travers les alarmes éveillées par la maladie récente du poète; et inversement ce dernier lui apparaît comme l'apôtre d'une humanité nouvelle, sorte de « dépaysé sublime », comme un saint, un martyr, que déjà la terre ne retient plus. Dans

1. *Novalis Schriften*, Berlin, 1901, I, p. 383.

son poète aimé comme dans son héros favori il retrouve, dit-il, « eben diese stille Grösse und sittliche Erhabenheit, eben *dieses Weltbürgerherz*, das für mehr als Menschheiten schlägt und doch *diese idealische Liebe* auf reine Seelen um sich überträgt und nicht den Einzelnen entgelten lässt, was die Natur minder für sie als fürs ganze Geschlecht that, *eben dies nicht auf Erden Heimische und doch Zufriedene*, *nicht Klagende*, *Heilige*, *Resignirende*, was die gereifteste Frucht der Humanität ist, das Resultat der höchsten Philosophie der Sterblichen, welches einst in jenen traurigen Tagen mit den Griechen verblühte [1] ».

Il faut voir plus qu'une simple tirade littéraire dans ces lignes. Schiller-Posa, c'est la première « flèche de nostalgie » qui ait touché le cœur du futur poète romantique. Il y a, ne l'oublions pas, beaucoup du marquis de Posa dans le « cas » Novalis. Dans sa correspondance, dans son Journal même se retrouvent sans cesse des réminiscences lointaines de ce rôle qui avait enthousiasmé sa première jeunesse.

« ... In diesem starren Boden
Blüht keine meiner Rosen mehr »...

s'écrie dans un entretien suprême avec la Reine le héros schillérien, et il se compare à un joueur imprudent qui a risqué l'enjeu de sa vie sur un seul coup de dé. Ce sont les pensées, les images, les expressions même qui à diverses reprises reviennent sous la plume de Novalis, lors de la mort de sa fiancée. « Dort blühen mir allein die Hoffnungen die ich hier verliere,... die Asche der irdischen Rosen ist das Mutterland der himmlischen... Dass ich nicht mehr wie ein verzweifelter Spieler lebe, dessen ganzes Wohl und Wehe davon abhängt, ob ein Blütenblatt in diese oder in jene Welt fällt [2]. » Le « dépaysement » sur terre (*das Auf Erden nicht Heimische*) et la folie du sacrifice, voilà les traits qui dans ce personnage semblent surtout avoir frappé le jeune poète. Car la mort de Posa est une immolation volontaire; il s'y précipite avec le fanatisme du martyr. C'était du reste une des conceptions favorites de la jeunesse de

1. *Novalis Schriften*, édit. Tieck et Bülow, III, p. 138-139.
2. Cf. Friedrich von Hardenberg, *Eine Nachlese*, Gotha, 1883, p. 130-131.

Schiller : elle inspire déjà le chapitre *Aufopferung* de la théosophie de Julius. Comment pouvons-nous faire de la mort « un moyen d'augmenter nos jouissances »? Et Julius répond : « Imagine une vérité qui jusque dans les siècles les plus lointains soit une source de bonheur pour l'humanité entière; — ajoute *que cette vérité condamne à périr celui qui en fait profession, que cette vérité ne puisse être prouvée que s'il meurt.* Imagine ensuite cet homme avec le regard vaste et lumineux, tout ensoleillé, du génie, emporté sur le char de feu de l'enthousiasme, doué des plus sublimes facultés d'aimer. Fais s'évoquer dans son âme l'image complète et idéale de cette activité grandiose, — fais-lui, dans un pressentiment obscur, passer en revue tous ceux dont il fera le bonheur; — fais se fondre dans son esprit le présent et l'avenir, — et maintenant réponds moi : Cet homme a-t-il besoin encore d'une autre vie? — La somme de toutes ces sensations s'amalgamera avec sa personnalité, se fondra dans le torrent de son moi. Il est lui-même l'humanité qu'il se représente en pensée ».

Voilà bien la première formule de cette folie du sacrifice, de cet héroïsme « à la Posa », qui devait enthousiasmer la jeunesse romantique. Nous en trouvons presque trait pour trait la paraphrase dans une lettre où Novalis expose à son frère cadet Erasme, le premier atteint de la tuberculose héréditaire des Hardenberg, ce qu'il appelle « son nouveau système de philosophie », sa « panacée » : « Reste ferme dans la foi à l'universalité de ton moi... *Songe à l'humanité qui est en toi... Imagine que tu es un héros* blessé au champ d'honneur. Autour de toi se pressent tes pairs, les preux de tous les temps, et déjà apparaît la main qui compose ton nom en caractères stellaires. Chaque pleur ne se changerait-il pas en un cri d'allégresse? *Oh! qu'une pareille souffrance serait facile à supporter!... Rends-toi ta situation intéressante : imagine tout ce qui t'entoure en rapport avec la durée infinie*[1]... » Et lorsqu'à son tour il se voit frappé dans ses plus chères affections, ce sont encore les étincelles de cet héroïsme à la Posa qu'il s'efforce, vainement du reste, de ranimer en lui. On reconnaît là du moins un des « leitmotivs » de son Journal. « Près de la tombe j'eus l'idée que *par ma mort je*

1. Friedrich von Hardenberg, *Eine Nachlese*, op. cit., p. 118 et 119.

donnais à l'humanité le spectacle d'une fidélité jusque dans la tombe. Je lui rendais une pareille fidélité en quelque sorte possible. » Ou encore : « *Ma mort doit être le témoignage de mes convictions les plus hautes, une vraie immolation,* — non pas une fuite, ni un échappatoire [1] ».

Si la correspondance de Novalis nous permet de saisir sur le vif l'action directe de l'auteur de *Don Carlos* sur la jeunesse contemporaine, son œuvre littéraire, bien que déjà davantage dégagée de cette influence, en garde cependant plus d'une empreinte définitive. C'est un des lieux communs de la critique que la comparaison des *Dieux de la Grèce* de Schiller et des *Hymnes à la Nuit* de Novalis. Particulièrement le tableau que le poète romantique esquisse de l'Olympe grec dans le 5e hymne semble n'être qu'une paraphrase de l'élégie schillérienne; et, bien que semble à première vue différente la pensée directrice des deux poèmes, dont l'un aboutit à la glorification de l'Olympe païen, l'autre à l'apologie de la religion chrétienne, il serait pourtant difficile de méconnaître un fonds commun d'inspiration, — cette même nostalgie romantique du paradis perdu, d'un passé poétique irrévocablement clos. Le 5e hymne à la Nuit de Novalis pourrait s'intituler la version « chrétienne » des Dieux de la Grèce de Schiller. — Nous ne recommencerons pas un parallèle si souvent esquissé [2]. Mais on rencontre dans les Hymnes à la Nuit d'autres éléments encore, moins apparents, empruntés, ce semble, aux écrits de jeunesse de Schiller et qui jusqu'à présent n'ont pas été mis en lumière. Nous voulons parler surtout d'une certaine conception théosophique de l'amour. Elle inspire les *Hymnes à Laure* de Schiller, un certain nombre de ses poésies de jeunesse telles que *l'Amitié*, *le Triomphe de l'amour* et aussi certaines pages des *Lettres philosophiques de Julius à Raphaël.* L'amour y est présenté moins comme un sentiment individuel que comme un lien universel, un rapport métaphysique où se fondent les êtres, véritable « loi de gravitation universelle » qui s'étend à travers la Nature entière. Nouveau Newton, l'amant de Laure rêve

1. *Novalis Schriften*, 1901, I, p. 277 et 280.
2. Voir entre autres : R. Wœrner, *Novalis Hymnen an die Nacht und geistliche Lieder*, München, 1885, et Carl Busse, *Novalis Lyrik*, Oppeln, 1898.

une sorte d' « astronomie érotique » qui peu à peu se substituera aux lois mécaniques de l'univers matériel :

> Sphären in einander lenkt die Liebe,
> Weltsysteme dauern nur durch sie....
> *Tilge sie vom Uhrwerk der Naturen*
> *Trümmernd auseinander springt das All,*
> *In das Chaos donnern eure Welten*;
> Weint, Newtone, ihren Riesenfall.

La même pensée, le même développement se retrouvent dans le 3e hymne à la Nuit de Novalis, exprimés presque dans les mêmes termes. Le poète consent à rester encore quelque temps sur terre, à explorer les lois de l'univers matériel (« den sinnvollen Gang deiner leuchtenden Uhr »), mais son cœur reste fidèle à l'univers mystique où seul règne l'Amour, à l'Empire de la Nuit : « Aber getreu der Nacht | Bleibt mein geheimes Herz | Und ihrer Tochter | *Der schaffenden Liebe* »; et, s'adressant à l'univers physique, il conclut avec Schiller : « Sie trägt dich mütterlich | Und ihr verdankst du | All deine Herrlichkeit. | — *Du verflögest* | *In dir selbst*, | *In endlosen Raum* | *Zergiengest du* | *Wenn sie dich nicht hielte* | *Dich nicht bände...* ». La Bien-Aimée est le soleil de ce firmament mystique : « *Liebe sonnt das Reich der Nacht* » lisons-nous dans le *Triomphe de l'Amour* de Schiller, et Novalis parlera, lui aussi, de sa foi à ce *soleil* nocturne, « der unerschütterliche Glaube an *den Nachthimmel und seine Sonne*, *die Geliebte* ».

Cette conception théosophique de l'amour se complète chez les deux poètes par la même pensée eschatologique. Après une sorte de cataclysme cosmique le royaume mystique de l'Amour se substituera un jour à l'univers matériel, régi par des lois mécaniques, par l'inflexible régularité des jours et des saisons, soumis au temps, au changement, à la corruption. Alors l'amour du poète, qui dès à présent porte en lui le pressentiment de cette éternité nouvelle, mais se trouve encore mêlé d'éléments terrestres et corruptibles, se dégagera, par une sorte d'immolation, de désincarnation, de sa gangue mortelle et ainsi se réalisera l'union mystique totale.

Mit der Liebe Flügel eilt die Zukunft
In die Arme der Vergangenheit,
Lange sucht der fliehende Saturn
Seine Braut die Ewigkeit.

Einst, so hör ich das Orakel sprechen,
Einsten hascht Saturn die Braut;
Weltenbrand wird Hochzeitfackel senden,
Wenn mit Ewigkeit die Zeit sich traut.

Eine schönere Aurora rötet,
Laura, dann auch unserer Liebe sich....

La même prophétie se retrouve dans l'hymne de Novalis cité plus haut. « Einst zeigt deine Uhr | Das Ende der Zeit | Wenn du wirst | Wie unser Einer | Und voll Sehnsucht | Auslöschst und stirbst. » Le mythe de Saturne attendant son épousée pour inaugurer le Règne de l'Éternité, à la suite d'une conflagration universelle des éléments par l'amour, a été, avec quelques variantes, développé par Novalis dans le « *Märchen* » raconté par Klingsohr et intercalé dans le roman de Henri d'Ofterdingen. Un immense bûcher où s'immole la « Mère », c'est-à-dire le Cœur avec ses affections naturelles, attire à lui la flamme de l'astre usurpateur, du Soleil, et à la suite d'un incendie cosmique l'univers mystique se substitue à l'univers matériel, dont le Soleil avait été le foyer provisoire et l'inflexible « horloge ». « Mon Épouse (ici Sophie, c'est-à-dire l'Éternelle Sagesse) apparaît dans le lointain, s'exclame le roi Arcturus (le prince de l'univers astral). Mon Ennemi (le Soleil) est englouti. Tout commence à vivre. Encore je ne puis me montrer, car seul je ne suis pas roi. »

L'amour terrestre n'est qu'une « réminiscence » d'un état divin antérieur où les amants, séparés aujourd'hui, se trouvaient confondus en un même corps, le corps divin de l'Androgyne, qu'ils s'efforcent de restaurer par l'amour. C'est la pensée qui inspire le *Mystère de la Réminiscence* de Schiller.

Meine Laura! dieser Gott ist nimmer,
Du und ich des Gottes schöne Trümmer,
Und in uns ein unersättlich Dringen,
Das verlorne Wesen einzuschlingen,
Gottheit zu erschwingen.

Ce n'est donc que dans l'au-delà que pourra se réaliser l'union parfaite des amants, la fusion complète de leurs individualités distinctes. « *Wer zerriss das Heiligthum*, | *Zeigte dir Elysium* | *Durch des Grabes Ritze?* | ... Liebe, Liebe leitet nur | Zu dem Vater der Natur | Liebe nur die Geister », lisons-nous dans le *Triomphe de l'Amour*, et l'amant de Laure se réjouit presque à la pensée de la décrépitude physique qui atteindra bientôt l'enveloppe corporelle de l'objet aimé, il s'enthousiasme à la pensée de la mort précoce qui le guette lui-même :

Lass — ich fühl's — lass, Laura, noch zween kurze
Lenze fliegen — und dies Moderhaus
Wiegt sich schwankend über mir zum Sturze,
Und in eignem Strahle lösch' ich aus[1].

Ce sont là aussi des émotions, des images d'autant plus familières à l'auteur des *Hymnes à la Nuit* que sa fiancée, à lui, est bien morte et qu'il n'a pas besoin, par un effort violent d'imagination, d'anticiper cette œuvre de destruction. « Ein Schatten bringet | Den kühlen Kranz. | *O sauge, Geliebter*, | *Gewaltig mich an*, | Dass ich bald ewig | Entschlummern kann. | *Ich fühle des Todes* | *Verjüngende Flut*, | Und harr in den Stürmen | Des Lebens voll Mut. » On sait d'autre part le rôle important que devait jouer le mystère de la réminiscence dans la seconde partie du roman de Henri d'Ofterdingen. La restauration du corps divin de l'Androgyne se trouve également annoncée dans le 13e hymne spirituel de Novalis : « Wenige wissen | Das Geheimniss der Liebe, | Fühlen Unersättlichkeit | Und ewigen Durst. | ... Einst ist alles Leib, | *Ein* Leib, | In himmlischem Blute | Schwimmt das selige Paar[2] ».

Si le cycle des poésies dédiées à Laure contient déjà en germe la conception mystique et théosophique de l'amour chère à Novalis, c'est dans les *Lettres philosophiques de Julius à Raphaël* qu'on trouverait une première esquisse de la « Naturphilosophie » romantique telle qu'elle a inspiré le *Disciple à Saïs*. Pendant son séjour à Dresde Schiller s'était exercé à définir cette méthode intuitive, divinatoire,

1. *Melancholie an Laura.*
2. *Novalis Schriften*, 1901, I, p. 342 et 343.

oraculaire qui par une sorte de vision enthousiaste devait lui permettre d'anticiper d'un seul bond, pensait-il, les réalités les plus cachées, les vérités les plus sublimes et par l'inspiration poétique devait suppléer aux lacunes de son éducation philosophique. On croirait déjà entendre le jeune Novalis[1]. Cette méthode se traduit en philosophie par le symbolisme universel. La Nature n'est que l'enveloppe, l'expression symbolique, le reflet poétique d'un Moi divin qui se contemple éternellement en elle, — et ce Moi, c'est nous-mêmes. « Tout en moi et en dehors de moi — écrit le Julius de Schiller — n'est qu'un signe hiéroglyphique d'une force qui est semblable à moi. Les lois de la Nature sont des Chiffres que l'être pensant combine pour se faire comprendre par l'être pensant, l'alphabet au moyen duquel tous les esprits s'entretiennent avec l'esprit parfait et avec eux-mêmes. » Nous ne pouvons qu'indiquer en passant ce thème fondamental qui chez les deux auteurs se trouve développé avec des variations infinies et parfois de frappantes similitudes dans l'expression. Le problème essentiel qui au fond les préoccupe l'un et l'autre est celui de l'intuition poétique et à ce sujet encore se révèlent entre eux de remarquables accords. Pour le Julius de Schiller comme pour le Disciple de Novalis il fut un âge d'or où l'humanité primitive communiquait directement avec la vie intime de la Nature, par une sorte de sens supérieur et mystique :

Freund, du kennst doch die goldene Zeit? Es haben die Dichter
Manche Sage von ihr rührend und kindlich erzählt —
Jene Zeit, da das Heilige noch im Leben gewandelt,
Da jungfräulich und keusch noch das Gefühl sich bewusst,

lisons-nous dans une poésie de Schiller : *der Genius*, qui portait primitivement le titre plus explicatif de *Natur und Schule*. Ce paradis d'innocence s'est évanoui. Détail significatif : Schiller nous montre ici l'homme brisant l'alliance primitive à la suite d'une sorte de transgression, par un acte d'arbitraire présomption et de profanation :

1. Cf. particulièrement la lettre à Körner du 15 avril 1786.

Aber die glückliche Zeit ist dahin! *Vermessene Willkür*
Hat der getreuen Natur *göttlichen Frieden gestört.*
Das *entweihte Gefühl* ist nicht mehr Stimme der Götter
Und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.

N'est-ce pas la plainte qui, dans le roman philosophique de Novalis, monte de la nature et remplit les voûtes sonores du temple de Saïs, après le départ des voyageurs? « O! dass der Mensch die innre Musik der Natur verstände... *Er kann nichts liegen lassen*, *tyrannisch trennt er uns* und greift in lauter Dissonanzen herum. Wie glücklich könnte er sein, wenn er mit uns freundlicher umginge, und auch *in unsern grossen Bund träte*, *wie ehemals in der goldenen Zeit*, wie er sie mit Recht nennt. In jener Zeit verstand er uns, wie wir ihn verstanden. *Seine Begierde Gott zu werden*, *hat ihn von uns getrennt*[1]... »

La science est-elle le seul chemin, est-elle même le vrai chemin pour restaurer cette communion d'autrefois? Pas plus que l'auteur du *Disciple à Saïs* l'auteur du *Genius* ne le croit, et il indique une autre voie, tout intérieure (« Nach innen geht der geheimnissvolle Weg », dira Novalis), accessible à quelques privilégiés au cœur pur, à quelques « génies » candides et inspirés :

.... das Orakel verstummt in der entadelten Brust.
Nur in dem stillern Selbst vernimmt es der horchende Geist noch
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.
Hier beschwört es *der Forscher*, *der reines Herzens hinabsteigt*
Und die verlorne Natur gibt ihm die Weisheit zurück.

N'y a-t-il pas là comme une première esquisse du Maître vénérable de Saïs que Novalis nous montre se préparant à son ministère dès sa plus tendre enfance, dans le silence et le recueillement, et dont la sagesse inspirée annonce des « Évangiles nouveaux » de la Nature? — Mais peut-être faut-il voir dans l'Enfant le symbole le plus parfait de cet instinct supérieur et génial. « L'Enfant — écrit Schiller dans sa dissertation *Sur la poésie naïve et la poésie sentimentale* — est donc pour nous la représentation actuelle de l'Idéal, non de l'Idéal accompli, mais de l'Idéal à atteindre », et il compare les inspirations

1. Cf. *Novalis Schriften*, 1901, I, p. 229.

du génie à « des oracles divins dans la bouche d'un Enfant ». C'est aussi à ce « Génie-Enfant » que s'adresse la péroraison de la poésie déjà citée :

Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!

Ces symboles abstraits semblent s'animer et prendre corps dans le roman philosophique de Novalis. Nous avons déjà vu le Maître recueilli; voici maintenant l'Enfant inspiré : « *L'un était un enfant à peine*; il venait d'arriver et *déjà le Maître voulait lui transmettre l'enseignement*..... Un jour il reviendra, dit le Maître, *alors les leçons prendront fin* ».

Et pourtant le *Disciple de Saïs* de Novalis se présente, dans certaines parties, comme une protestation contre une autre poésie de Schiller, qui en a peut-être suggéré l'idée première et jusqu'au titre : *l'Image voilée de Saïs*. On connaît le sujet de cette pièce allégorique. Une loi mystérieuse interdit de soulever le voile qui couvre l'image de la divinité. Poussé par une curiosité impatiente un néophyte enfreint l'ordre mystérieux, se glisse dans le sanctuaire pendant la nuit et soulève le voile de la déesse. Mais son cœur se glace d'effroi et une mort précoce sera la juste rançon du sacrilège. — Qu'on rapproche ce récit un peu mélodramatique, cette allégorie froide et ambiguë, du gracieux apologue intercalé dans le *Disciple de Saïs*, — du « Märchen d'Hyacinthe et de Rosenblütchen », — où la même donnée générale (la curiosité inquiète d'un jeune néophyte, son arrivée dans le sanctuaire d'Isis) aboutit à un dénouement exactement opposé (Hyacinthe retrouve l'image de sa petite fiancée en soulevant le voile de la déesse), et on mesurera la différence qui sépare à présent non seulement ces deux formes d'art, mais aussi les conceptions philosophiques des deux auteurs. Dès le premier chapitre de son *Disciple* Novalis marque du reste son intention polémique à l'endroit de la solution schillérienne : « Si aucun mortel ne soulève le voile du côté de cette inscription là-bas, il nous faudra donc tenter de devenir immortels. *Celui qui renonce à le soulever n'est pas un vrai disciple de Saïs* ». D'où vient cette opposition?

Entre les *Lettres philosophiques* et l'*Image voilée* se produit dans la vie de Schiller toute une évolution intellectuelle et morale.

C'est d'abord une période de scepticisme philosophique dont déjà certaines lettres de Raphaël et quelques passages du *Visionnaire* trahissent les symptômes. « Mon cœur, écrit-il à Kœrner, est en quête d'une philosophie et la fantaisie y a subrepticement substitué ses rêveries. J'explore les lois des Esprits, je m'exalte à des hauteurs infinies. Mais j'oublie de démontrer que tout cela existe vraiment. Un audacieux coup de main du matérialisme jette bas toute ma création. » Il commence à se libérer de la philosophie poétique de sa jeunesse; l'intuition géniale fait place au besoin de certitude prouvée, de vérité rationnelle. Puis vient l'époque où il occupe une fonction officielle, où il se marie. Le bohème révolté ou inquiet se range; le visionnaire enthousiaste s'embourgeoise; l'illuministe génial qu'était Julius se rend aux arguments du raisonneur Raphaël. Il se trouve amené ainsi à adopter les solutions de la philosophie kantienne qu'il commence à étudier. L'*Image voilée de Saïs* n'est que la traduction poétique et allégorique de cette solution nouvelle du problème de la connaissance. L'homme ne peut atteindre qu'à un savoir relatif. Il ne peut connaître que les *phénomènes*, il ne peut contempler que le voile de la déesse. La recherche de l'Absolu est une folie dangereuse, car l'Absolu ne se révèle qu'à la conscience, sous la forme d'une Loi, de la Loi morale. Ainsi l'attitude de Schiller à l'endroit de la Nature se trouve profondément modifiée et c'est Novalis qui représente, pour ainsi dire contre lui, son propre passé, son premier idéal philosophique de jeunesse. « Si aucun mortel ne soulève le voile du côté de cette inscription là-bas, il nous faudra donc tenter de devenir immortels », dit-il en manière de défi. Sans doute le romantique d'autrefois a encore chez Schiller de nostalgiques réveils. « Il y a des heures — écrit-il dans sa dissertation *sur la poésie naïve et la poésie sentimentale* — où les prérogatives de notre raison nous apparaissent comme une malédiction, comme un mal.... Nous voyons alors dans la nature dépourvue de raison une sœur plus heureuse, restée au foyer maternel, tandis que l'orgueil présomptueux de notre liberté nous a poussés au loin vers des terres étrangères. Douloureusement nous regrettons le berceau de notre enfance, du jour où nous apprenons à connaître les tribulations de la civilisation, et sur la terre d'exil de l'art la douce plainte de notre mère

vient parfois jusqu'à nos oreilles. Tant que nous n'étions que des enfants de la nature nous étions heureux et parfaits; nous sommes devenus libres et avons perdu ce bonheur et cette perfection. » Ainsi parle le Julius d'autrefois. Mais le disciple kantien tient un tout autre langage : « Si l'instinct seul détermine les manifestations chez l'homme, il n'y a plus rien en lui qui rappelle la personne humaine et nous n'avons sous les yeux qu'un être de la nature, un animal ». De ce point de vue la nature apparaît comme le déterminisme des forces matérielles, des instincts aveugles de l'animalité, contre lesquels s'élève victorieusement l'être spirituel, la personnalité autonome :

Nur der Körper eignet jenen Mächten
Die das dunkle Schicksal flechten.

Ces vers soulèvent un nouveau problème — qui devait s'imposer avec une égale insistance à Novalis et à Schiller, qui est comme le nerf caché de leur spéculation et de leur art; le problème de la douleur et de la mort. Tous deux ont vu dans l'art un moyen de libération, un remède contre le destin physique, contre la « corporéité ».

Werft die Angst des Irdischen von euch,

c'est le postulat commun de leur idéalisme. Jusque dans l'expression verbale se rencontrent parfois de frappantes analogies. Schiller parle d'une « inoculation » de l'inévitable Destin par l'art tragique. « Das Pathetische, kann man daher sagen, ist *eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals*, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird » (*Ueber das Erhabene*). — « *Auch die Inokulation des Todes*, lisons-nous chez Novalis, wird in einer künftigen Therapie nicht fehlen » et il définit le poète : le médecin transcendental. « Die Poesie ist die grosse Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transcendentale Arzt[1]. » — L'un et l'autre ils ont fait le rêve d'une « poésie transcendante », c'est-à-dire tout éthérée, dématérialisée, soustraite aux douloureuses nécessités, aux inesthétiques réalités de la vie physique. « *Kunst ist Darstellung des Ueber-*

1. *Novalis Schriften*, 1901, II, p. 211 et 81.

sinnlichen, c'est encore un des postulats communs de leur esthétique. Qu'on se rappelle *das Ideal und das Leben* de Schiller, sa définition de l'idylle héroïque, « élyséenne », dans la dissertation *sur la poésie naïve et la poésie sentimentale*. Il pensait s'essayer lui-même dans ce genre suprême en traitant le mariage d'Hercule et d'Hébé. « Imaginez une pareille fête », écrivait-il à Guillaume de Humboldt. « Un tableau poétique où tout élément mortel se trouverait consumé. Rien que lumière, liberté, activité pure. Plus aucune ombre, plus aucune contrainte, plus rien de tout cela. Je suis pris de vertige, rien que de songer à un pareil problème et aux moyens de le résoudre. Décrire une scène dans l'Olympe ! Quelle jouissance suprême ! Je ne désespère pas d'y réussir, pourvu que mon esprit reste libre, qu'il soit nettoyé de toute l'ordure de la réalité. Je rassemblerai en un suprême effort toute mon énergie, toute la partie éthérée de mon être, dussé-je à cette occasion en consumer jusqu'à la dernière parcelle. » Dans quelques poésies de jeunesse — par exemple dans *Elysium* — il avait déjà tenté d'évoquer ce monde élyséen : «... Elysiums Leben, | Ewige Wonne, *ewiges Schweben*, | *Durch lachende Fluren* ein flötender Bach. | *Jugendlich milde* | *Beschwebt die Gefilde* | *Ewiger Mai....* » Le long poème philosophique *Das Ideal und das Leben* nous en apporte une nouvelle version : « Auf der Donnerwolke duftgem Tau | Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier | Hier *der Ruhe heitres Blau...* ». Mais c'est Novalis qui, dans ce genre, fut le véritable continuateur de Schiller et, il faut le reconnaître, le disciple surpassa de beaucoup le maître. Dans le *Chant des Morts*, qui devait prendre place dans la deuxième partie de *Henri d'Ofterdingen*, il reprend à son tour le paysage élyséen, tel que nous l'avons vu esquissé plus haut :

Tiefgerührt von heil'ger Güte
Und versenkt in sel'ges Schauen
Steht der Himmel im Gemüte,
Wolkenloses Blau;
Lange fliegende Gewande
Tragen uns durch Frühlingsauen
Und es weht in diesem Lande
Nie ein Lüftchen kalt und rauh.

Qu'on rapproche surtout la strophe finale de *das Ideal und das Leben*, où Schiller raconte la mort d'Hercule et son apothéose (*des Erdenlebens* | *Schweres Traumbild sinkt, und sinkt, und sinkt*), de cette autre strophe de Novalis :

So in Lieb und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken
Seit der wilde trübe Funken
Jener Welt erlosch;
Seit der Hügel sich geschlossen
Und der Scheiterhaufen sprühte,
Und dem schauernden Gemüte
Nun das Erdgesicht zerfloss[1].

Schiller renonça dans la suite à son projet d'idylle élyséenne. C'est que, pour exprimer directement cet univers « transcendental », il lui manquait malgré tout l'intuition subtile et déliée de ces fugitives visions et aussi une certaine naïveté dans le rêve. Qu'on mette en regard d'une part le *Chant des Morts* ou les *Hymmes à la Nuit* de Novalis et d'autre part le rébus philosophique que Schiller a intitulé *das Ideal und das Leben*; on percevra du coup l'immense différence. Schiller n'arrive à évoquer son univers élyséen qu'à grand renfort d'abstractions, de schèmes philosophiques, d'oripeaux mythologiques, d'antithèses subtiles. Sa langue même est trop ornée, trop éclatante, trop « dramatique » pour rendre de pareils mystères. « Schiller dessine trop fortement, disait Novalis, pour paraître encore vrai à l'œil, à la manière de Dürer et non du Titien. Il idéalise trop pour rester naturel dans le sens supérieur du mot. »

Ici un contraste profond va se dessiner entre les deux poètes, qui extérieurement se manifestera par des moyens d'expression artistique aussi dissemblables que le drame schillérien d'une part et le roman métaphysique de Henri d'Ofterdingen d'autre part, mais qui, croyons-nous, reflète avant tout les aspects profonds et différents de leur éthique personnelle. Nous voudrions indiquer encore cette opposition, parce qu'elle met dans une nouvelle lumière tout le ıthétique intime de leur art.

1. *Novalis Schriften*, 1901, op. cit., I, p. 184 et 186.

Ce qui constitue essentiellement l'être humain, d'après Schiller, c'est sa *volonté*, c'est-à-dire sa force de résistance, d'opposition à la douleur, à la contrainte physique (*die rückwirkende Kraft der Seele*). Cette pensée inspire déjà une des premières dissertations du jeune étudiant en médecine. « Qu'on mette l'âme dans l'état de douleur physique. Voilà le premier choc, le premier rayon de lumière dans les ténèbres des activités encore sommeillantes, la première vibration sonore sur le luth d'or de la Nature... » Il faut la douleur pour mettre en branle les rouages internes de l'esprit, et l'activité spirituelle se manifeste essentiellement par une résistance, une « réponse » énergique à l'agression (*des Geistes tapfre Gegenwehr*). Toute la philosophie dramatique de Schiller se développe de cette intuition. « La résistance seule peut manifester la force. De là vient que la plus haute conscience de notre être moral ne peut se maintenir que dans un état violent, dans un état de lutte et que la haute joie morale est toujours accompagnée de douleur [1]. » De là une prédilection marquée du poète pour les problèmes de cruauté. « Il est étrange, disait Gœthe à Eckermann, que depuis les *Brigands* Schiller ait toujours gardé un certain penchant à la cruauté, dont il ne s'est jamais débarrassé, pas même dans ses plus belles années. » Ce qui, aux yeux de Schiller, fait l'auteur dramatique c'est une certaine « faculté de torture tragique » (*tragische Folterkraft*) qui lui permet de donner aux conflits leur acuité la plus douloureuse, d'imaginer les problèmes les plus cruels. Les consolations métaphysiques et religieuses, les « quiétifs » (*Beruhigungsgründe*) qui auraient pour effet d'endormir ou d'émousser cet aiguillon tragique de la vie, il doit les rejeter. De là aussi sa sympathie grandissante pour le Destin antique. Celui-ci se présente à lui surtout comme un procédé technique de torture tragique, comme un raffinement de cruauté qui permet au poète de porter la douleur jusque dans les racines les plus profondes et les plus sensibles de la vie et d'opérer jusqu'au bout, sur le chevalet de torture de quelque infortune inouïe, l'écartèlement complet de la volonté et de la sensibilité humaines.

Tout autre nous apparaît la philosophie religieuse de Novalis.

1. *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.*

Tandis que la vie de Schiller a été une lutte de tous les instants contre des obstacles matériels, moraux et sociaux et qu'ainsi au romantisme s'oppose chez lui dès le début une forte tendance polémique, pessimiste et essentiellement dramatique, Novalis au contraire, placé par le sort dans des conditions de vie privilégiées, a subi dès ses premières années l'influence décisive de l'éducation piétiste morave. Or qu'est-ce que la douleur pour l'homme religieux? Une épreuve salutaire, une dispensation divine. La vraie méthode consiste non à lui résister, mais à l'accepter, à l'aimer même. De là chez les deux poètes une opposition foncière des caractères. Elle apparaît déjà nettement dans deux de leurs poésies de jeunesse, dont les débuts se répondent en quelque sorte mot pour mot. Ici encore Schiller a été l'inspirateur. En effet voici le début de sa *Résignation* :

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur,

et la pièce continue par un réquisitoire amer contre la destinée :

Vor deinen Thron erheb' ich meine Klage,
Verhüllte Richterin...

Ce début a été repris presque textuellement par Novalis dans ses sonnets à Aug. Wilh. Schlegel; mais l'imprécation pessimiste se trouve à présent convertie en un acte de foi religieux et optimiste :

Auch ich bin in Arkadien geboren;
Auch mir hat ja ein heisses volles Herz,
Die Mutter an der Wiege zugeschworen
Und Maass und Zahl in Freude und in Schmerz.
Sie gab mir immer freundlich himmelwärts
Zu schaun, wenn selbst die Hoffnung sich verloren,
Und stählte mich mit Frohsinn und mit Scherz;
Auch ich bin in Arkadien geboren [1]....

De là un certain optimisme transcendental, une sorte d'eudémo-

1. *Novalis Schriften*, op. cit., I, p. 394.

nisme mystique qui s'opposera de plus en plus à la philosophie tragique de Schiller. L'intuition morale fondamentale chez Novalis c'est non pas celle d'une *volonté* consciente, d'un état tendu de lutte et de résistance, mais d'une faculté passive d'assimilation, de jouissance organique qu'il exprime le plus souvent par le concept biologique de l' « excitabilité » (*der Reiz*). Tout ce qui « stimule » la vie est au fond une joie, alors même que la stimulation se traduirait d'abord par une douleur. Toute douleur peut donc se transformer en joie si, au lieu d'y résister, nous l'acceptons, nous nous attachons à y découvrir un « stimulant », un attrait supérieur et caché. En ce sens on peut même concevoir « une douleur infiniment attrayante » (*ein unendlich reizender Schmerz*). Panthéiste ou chrétien le mystique tendra à effacer les oppositions dramatiques ou tragiques de la vie, à annihiler le mal par une sorte de non-résistance, de passivité volontaire, véritable état de grâce, « royaume des cieux » intérieur, qui permet à l'homme d'accepter tout, même la souffrance et la mort.

Un exemple concret nous permettra d'illustrer cette opposition de caractère entre les deux poètes. Ils se sont perdus l'un et l'autre dans la contemplation du groupe de Laocoon. Mais Schiller a considéré l'œuvre du sculpteur en poète tragique : il y voit une torture à la fois physique et morale, fixée au moment précis de sa plus haute intensité tragique. « A quelqu'instant que les serpents l'eussent surpris, nous eussions été troublés et émus. Mais que ce soit juste à l'instant où son cœur de père lui concilie tout notre respect, que sa perte soit présentée comme la conséquence directe de l'accomplissement de ses devoirs paternels, de sa sollicitude touchante envers ses enfants, voilà qui enflamme au suprême degré notre sympathie. » Il y a dans le choix de ce « moment » un raffinement de cruauté qui grandit jusqu'au sublime l'âme capable de supporter l'horreur de ce supplice sans que sa conscience défaille. — Ce qui, au contraire, dans la même œuvre intéresse Novalis, c'est moins le problème de cruauté et d'héroïsme tragique qu'un problème d'euthanasie mystique. « *Laocoon : Wollust dieser Gruppe* », lisons-nous dans ses Fragments. Il voudrait voir fixé par l'artiste un moment un peu postérieur à celui qui a été choisi, le moment « ultra-tra-

gique » de la résolution totale de l'être conscient, de l'abandon complet, de l'euthanasie voluptueuse, où toute résistance se fige en une extase muette. « Ne saurait-on imaginer un moment plus compréhensif, bref plus intense encore dans le drame de Laocoon, que le moment représenté par le groupe antique? Peut-être celui où la douleur suprême se change en ivresse, où la résistance devient résignation, où la vie la plus exaltée se métamorphose en pierre[1]? »

Ainsi d'une attitude très différente à l'endroit de la douleur et de la mort nous voyons se développer d'une part l'héroïsme tragique de Schiller, d'autre part l'eudémonisme mystique de Novalis. « *Werft die Angst des Irdischen von euch* » : le premier résout le problème par un conflit douloureux et cruel où l'homme ferme sa volonté aux assauts comme aux suggestions de la souffrance et s'oppose héroïquement à toutes les forces coalisées pour le perdre; — le second entre en quelque sorte de plain-pied dans une région transcendentale « au delà de la vie », — rêve intense, extase, abstraction mystique, ivresse spéculative, — d'où les conflits humains n'apparaissent plus que comme de simples « illusions ». Il annihile tout élément « dramatique-social », tout dualisme moral et tragique. — Il est aisé de voir que deux conceptions éthiques si différentes ne pouvaient s'exprimer en littérature que par deux formules très différentes, aussi dissemblables que sont par exemple la théorie du drame schillérien et la conception du roman métaphysique de Henri d'Ofterdingen.

Schiller, comme on voit, a eu sa crise romantique. Il a cru, dans la suite, s'en être complètement libéré par ses études philosophiques qui ont eu, selon lui, l'avantage de servir en quelque sorte de dérivatif, d'exutoire à ce romantisme de jeunesse et qui ont provoqué « une élimination peut-être nécessaire de la métaphysique qui nous travaille tous, comme un virus variolique, et qu'il faut expulser » (lettre à Rochlitz, du 16 avril 1801). Par deux aspects nous l'avons vu échapper à son romantisme de jeunesse. Sa conception de l'héroïsme tragique le détourne peu à peu de la poésie transcendentale, idyllique et élyséenne, en même temps que son attitude

1. *Novalis Schriften*, op. cit., II, p. 564.

philosophique nouvelle à l'endroit de la nature le détache du lyrisme romantique et le porte vers les problèmes de culture humaine et sociale.

Un des seuls parmi les jeunes auteurs romantiques, Novalis a continué à entretenir des relations avec le grand poète classique, mais il semble que ces relations aient été de plus en plus empreintes d'un caractère de simple courtoisie de la part de Schiller, d'indifférence respectueuse de la part de son fervent admirateur d'autrefois. Novalis n'assiste même pas au grand événement théâtral d'Iéna, aux représentations de *Wallenstein*. « Notre théâtre manque complètement de poésie; — seuls l'opéra et l'opérette se rapprochent un peu de la poésie, » voilà le jugement sommaire qu'il porte sur le théâtre allemand à l'heure où paraissent coup sur coup les chefs-d'œuvre dramatiques de Schiller. Celui-ci est toujours resté à ses yeux l'auteur de *Don Carlos*, des *Dieux de la Grèce*, des *Lettres philosophiques*. — De son côté Schiller ne paraît pas avoir pressenti la réputation littéraire du jeune poète romantique. Il ne le mentionne nulle part. Tout au plus pourrait-on appliquer à Novalis une part dans les jugements d'ensemble, rien moins qu'élogieux du reste, où Schiller donne libre cours à ses nouvelles antipathies romantiques. « J'enrage de voir tous les efforts impuissants que font ces Messieurs pour s'élever au plus haut des cieux et leurs prétentions m'écœurent, » écrit il à Kœrner, le 27 avril 1801; et, dans une autre lettre : « Ils ne savent rien *faire*; le passage du sujet à l'objet est obstrué pour eux et pourtant là seulement on reconnaît le poète ». « C'est grand dommage, » — écrivait-il encore au sujet de Tieck, — « mais je n'attends plus rien de parfait de lui. Car le chemin qui mène à l'excellence, ce me semble, ne peut jamais passer par le vide et le néant. *Par contre un tempérament violent, impétueux peut s'élever jusqu'à la clarté et la force brutale peut atteindre à la culture* » (lettre du 27 avril 1801). En ces dernières lignes il livrait le secret de sa propre vie d'artiste. Schiller, c'est une force un peu brutale, qui par un long effort s'est disciplinée. Il a traversé le romantisme comme une sorte de crise organique assez violente; on peut même dire que le romantisme est toujours resté une tendance secondaire et accessoire de sa nature. Il en a toujours

conservé une certaine « sentimentalité » particulière, qui s'est fixée définitivement dans sa manière de traiter l'amour (qu'on songe, par exemple, au couple « Max-Thécla ») et aussi dans un certain goût pour l'idéologie métaphysique. Mais il eût été contraire au développement de son génie de s'arrêter à ce qui n'était qu'une crise de son tempérament fougueux, une « maladie de croissance », selon sa propre image. Qu'il nous suffise d'avoir montré comment certains germes, que recélait déjà ce romantisme de jeunesse, ont été un jour transportés sur un terrain plus propice, mieux préparé : c'est l'histoire des relations littéraires de Schiller et de Novalis.

E. Spenlé,
Professeur à l'Université d'Aix.

VI

SCHILLER ET CAMILLE JORDAN

Lorsqu'on s'est persuadé que l'*Allemagne* de Mme de Staël, avant d'être un livre, fut une œuvre *parlée*, et que la rédaction de la plupart de ses pages suppose derrière elles un échange d'impressions et d'idées avec tout un groupe d'informateurs, on est disposé à ne négliger aucun des hommes qui ont pu influer sur sa conception des écrivains allemands. Il lui fallait, comme elle disait, *un premier mot* : qu'elle y adhérât ou qu'elle y contredît, elle avait besoin d'une pensée extérieure pour donner le premier branle à ses merveilleuses facultés d'improvisation. L'influence de W. Schlegel[1] et celle de Villers[2] ont déjà fait l'objet d'études destinées sans doute à être encore reprises et poussées. La part qui revient, dans la préparation des jugements de l'*Allemagne*, à un Benjamin Constant ou à un Degérando, n'a pas encore été déterminée. Et qui pourra dire ce que de moins fréquents interlocuteurs, un baron de Voght, un Chamisso, un Œhlenschläger, un Z. Werner, ont pu apporter dans l'élaboration de ce livre, par leur propre attitude, par des idées jetées au hasard fugitif des conversations? Camille Jordan a certainement été du nombre de ces amis qui contribuèrent à entretenir, autour de Mme de Staël, une atmosphère de sympathie pour l'Allemagne poétique, à déterminer pour une certaine part ce passage de la littérature « sensible » chère au XVIIIe siècle à l' « enthousiasme rêveur » du premier romantisme, qui est un des traits caractéristiques de l'*Allemagne*. Sa prédilection pour Klopstock

1. O.-F. Walzel, *Frau von Staëls Buch « de l'Allemagne » und Wilhelm Schlegel* (*Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Festgabe Heinzel*, Weimar, 1898).
2. J. Texte, *Les origines de l'influence allemande dans la littérature française* (*Revue d'histoire litt. de la France*, 15 janvier 1898).

a déjà été signalée par J. Texte, et il n'est pas douteux qu'il ait, de ce côté, précisé quelques-unes des idées de son amie. Il serait moins aisé de démontrer que ses sympathies schillériennes ont agi sur Mme de Staël et que le noble portrait qu'elle trace du poète dont « la conscience était la muse » doive quelque chose à l'idée que Jordan avait pu se faire depuis longtemps de Schiller. En tout état de cause, il m'a semblé intéressant de rassembler les témoignages relatifs à Schiller qu'on peut recueillir en suivant la vie du généreux et enthousiaste Lyonnais.

*
* *

C'est, plus ou moins directement, du poète alsacien Pfeffel que Jordan reçut sa première initiation à Schiller[1]. C'est de l'entourage immédiat du fabuliste colmarien et de la petite société de lecture et d'émulation où se groupaient dans son voisinage quelques jeunes filles, que part en 1798, lorsque Jordan erre hors de France avec son fidèle « Pylade » Degérando[2], ce conseil adressé aux deux amis : « J'en reviens, écrit Mme Annette de Rathsamhausen — la future Mme Degérando — le 17 février, à votre étude de la langue allemande, qui me fait le plus grand plaisir, je suis sûre que vous y trouverez bien des jouissances. Je ne vous cacherai pas que je place aujourd'hui la littérature allemande au-dessus de la littérature française, même de ce qu'on appelle proprement littérature, car, pour ce qui est de la morale et des sciences, je crois qu'on ne conteste plus à l'Allemagne sa supériorité, et je ne m'érigerai pas en juge sur cette matière. Les Allemands sont aujourd'hui ce que nous fûmes au siècle de Louis XIV. A côté de Kant, Klopstock, Gessner, Haller, que vous connaissez déjà, je vous recommande surtout Schiller, Gœthe, Herder, Voss, Schlosser, Richter. Tous ont fait des

1. Camille Jordan a-t-il été, au même titre que son ami et parent Augustin Périer, élève de l' « École militaire » fondée à Colmar par Pfeffel? Les *Souvenirs d'Alsace*, correspondance des demoiselles de Berckheim, Paris, 1895, t. I, note de la p. 55, affirment ce fait, qui est inconnu dans la famille de Jordan et n'est signalé par aucun de ses biographes. Il est vrai, comme le remarque un des derniers auteurs qui se soient occupés de lui, M. Ed. Herriot (*Revue d'histoire de Lyon*, 1902, p. 119) que sa vie est loin est loin d'être exactement connue.

2. Après fructidor, et non « après la prise de Lyon », comme le dit Joret, *Le Comte du Manoir et la cour de Weimar*, Bayeux et Paris, 1896, p. 15, note 3.

chefs-d'œuvre, leurs ouvrages me ravissent; tout me paraît faible, vide d'idées et de sens, en comparaison de leurs écrits : je m'en nourris, ils font mes délices[1] ». Un peu plus tard, le 8 juin 1798, la même correspondante enthousiaste répond à une lettre qu'on regrette de ne point connaître, car il eût été intéressant de suivre les premières impressions de deux Français cultivés, passant de la poésie descriptive et idyllique allemande à des thèmes plus graves et plus nouveaux. « Votre jugement sur les auteurs allemands que nous connaissons, écrit-elle, se rencontre parfaitement avec le sentiment qu'ils ont fait naître chez moi. Je lis avec ravissement quelques strophes, une ode de Klopstock... mais je ne puis suffire longtemps à la grande tension d'esprit qu'exige la lecture de ses poésies[2]. » Et, parmi les ouvrages dont elle recommande la pratique à ses amis, elle ne manque pas de citer *Don Carlos* en bonne place, — non loin, il est vrai, des romans d'Auguste Lafontaine. Sans doute les séjours qu'au mépris du péril et de la proscription les deux amis faisaient de ce côté du Rhin[3] achevaient-ils cette première initiation à la nouvelle littérature germanique.

Elle se compléta dans le milieu le plus favorable qui se pût alors trouver, lorsque les deux amis se furent rendus dans le duché de Weimar. « C'est là qu'ils acquirent des connaissances profondes de la littérature allemande, écrit Ballanche dans son *Éloge de Camille Jordan*[4]. La philosophie et la poésie y feront de riches conquêtes qui ne seront pas perdues pour la France. C'est là, en effet, qu'en philosophie et en poésie, ils connurent les chefs des diverses écoles. Ils se trouvaient au foyer du mouvement des idées, et ce n'étaient pas de tels hommes qui devaient rester en arrière. Camille, dont l'exil dut se prolonger, cherchait ses consolations dans l'étude... »

Sainte-Beuve a très justement observé[5] que Jordan ne sut pas

1. *Lettres de la Baronne de Gérando, née de Rathsamhausen*, Paris, 1880, p. 46.
2. *Lettres de la Baronne de Gérando*, p. 78.
3. La collection Boubée renferme plusieurs témoignages de ces périlleuses infractions à l'édit de proscription. Je suis heureux de remercier ici M. Boubée, avocat à Lyon et descendant de C. Jordan, de l'amabilité avec laquelle il a mis à ma disposition les documents épistolaires qu'il possède.
4. En tête du recueil des *Discours* de Jordan, Paris, 1826, p. XIV.
5. *Nouveaux Lundis*, t. XII, p. 277. Gœthe a rendu hommage à Jordan dans la *Campagne de France*.

encore étendre jusqu'à Gœthe un culte qui trouva très spécialement dans la poésie de Klopstock son objet d'élection. Il ne vit pas Gœthe, au témoignage de Mme de Staël, « dans sa belle humeur »; « en ce cas, ajoutait-elle, il ne peut le connaître [1] ». Il est probable d'ailleurs que ce jeune Lyonnais, d'âme vibrante et de prompte sensibilité, fut très surpris, comme le sera plus tard son illustre amie, de ne plus retrouver chez Gœthe « cette ardeur entraînante qui lui inspira *Werther* ». Le classicisme de culture et l'élégance d'esprit de Wieland devaient être assez aisément accessibles à Jordan; son ami le Dauphinois Monnier, qu'il avait retrouvé à Weimar, lui servit sans doute ici, le plus aisément du monde, d'introducteur et d'intermédiaire [2].

Quant à Schiller, qui ne revient à Weimar qu'en décembre 1799, il est probable que Jordan, déjà tout près de quitter l'Allemagne à cette date, le rencontra avant son établissement dans la résidence. Même si l'on met sur le compte de l'amabilité les témoignages de Mme de Schardt cités un peu plus loin, « Schiller et sa femme vous sont attachés », et « tout le monde vous aime..., Schiller, etc. », il faut bien croire que le jeune émigré fit connaissance du poète avant décembre 1799, puisque dès février 1800 il était de retour à Paris. Peut-être son ami le général Thielmann, qui présentait un peu plus tard, par correspondance, Narbonne à Schiller [3], servit-il, encore ici, de médiateur. En tout cas, Jordan devait se trouver fort bien préparé à comprendre le Schiller de *Don Carlos* et de *Wallenstein*, assez éloigné désormais des *Brigands* et de *Fiesque* pour ne pas effaroucher le sage Lyonnais, libéral sincère, mais résolument hostile à l'action révolutionnaire. Mme Fritz de Stein — une de ses anciennes amies d'Alsace — lui écrit le 1er juin 1799 : « Vous voici lancé au milieu de tous les génies de la nation, je crains vraiment que cela ne vous rende difficile au point de trouver tout bien vulgaire à votre retour. Si cependant votre esprit était monté à la hau-

1. *Lettre à Degérando*, citée par Sainte-Beuve, *ouv. cité.*
2. La collection Boubée contient une lettre de Duvau — émigré qui professait au Belvédère, l'école fondée par Mounier — où ce trouve ce passage : « C'est en dînant chez les Schardt avec Mme de Seebach, Wieland et Böttiger... à la fin on but à la santé de Mounier, puis à la vôtre ».
3. *Briefe an Schiller*, hsg. von L. Urlichs, p. 349.

teur des Herder et Schiller, nous en appellerons au cœur d'Oreste et nous saurons à qui parler[1] ».

Si, par plusieurs traits de sa nature enthousiaste, généreuse et tendre, Camille Jordan possédait quelques-unes des affinités les plus propres à le faire sympathiser avec le poète allemand, il est permis de supposer que son attachement à la foi traditionnelle et la culture philosophique un peu arriérée dont il était muni l'empêchaient de suivre sur le terrain de la pensée métaphysique l'effort du Schiller de 1799. Il est significatif de trouver la seule mention, semble-t-il, que Schiller fasse de Jordan, liée à un malentendu de cet ordre survenu avec Schelling[2]. « Dure affaire, écrit-il à Gœthe à l'approche de Mme de Staël, le 30 novembre 1803, que de lui exposer en des phrases françaises notre religion et de triompher de sa volubilité française. Nous n'en viendrons pas aussi facilement à bout que Schelling de Camille Jordan, qui n'avait que Locke à la bouche. — Je méprise Locke, dit Schelling; et force fut à son contradicteur de se taire[3]. »

*
* *

De retour en France, en février 1800, Camille Jordan resta en relations épistolaires avec ce milieu de Weimar où il avait laissé un souvenir fidèle et ému : et ses correspondantes ne manquent pas de faire à Schiller la place convenable dans les chroniques qu'elles lui envoient. « On ne parle que de *Macbeth*, qui vient d'être joué d'après la traduction de Schiller, lui mande Mme de Schardt le 17 mai 1800[4]. Cela fait quelques disputes presque aussi vives que celles des opinions politiques... » Et un peu plus loin, marquant une différence significative entre l'idéalisme de Schiller et l'attachement de Jordan à la foi traditionnelle : « Schiller, qui est réellement un homme aimable, qui a de la bonté même, de la douceur dans le

1. Coll. Boubée. Mme de Stein de Nordhausen, née Octavie de Berckheim, était la belle-sœur de l'amie de Gœthe.

2. On peut se demander si un malentendu du même genre n'est pas en cause dans une anecdote rapportée par l'abbé Barruel. *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme,* t. III, Hambourg, 1798, p. 60. Jordan est entrepris sans s'en douter par un « insinuant » de l'illuminisme.

3. Edition Jonas de *Schillers Briefe*, t. VIII, p. 97.

4. R. Boubée, *Camille Jordan à Weimar. Correspondant*, 25 novembre 1901, p. 722 et suiv.

caractère, nous quitte pour trois semaines pour achever à la campagne sa *Marie Stuart*. Lui et sa femme vous sont attachés. Cependant cet homme si éclairé est privé des vues les plus relevées, les plus consolantes en même temps pour tous les hommes. Il vous dira que tout homme doit porter dans son âme l'idéal du beau et du bon. Voilà son Dieu; sans ce Dieu, l'homme est indigne de ce titre, il ne peut qu'être méprisable et méchant. Mais qu'est-ce que cet idéal? Ce n'est point un père vers lequel je puis élever des mains suppliantes, dont la providence veille sur nos destins comme sur ceux de l'univers. Il ne fait pas lever et coucher le soleil sur nos têtes. Il ne nous réveillera pas de la nuit du tombeau. Schiller vous dira, si vous lui parlez de l'espérance d'une vie éternelle, que cette consolation n'est refusée à personne si elle lui est nécessaire. Je crois qu'au fond de son âme, il l'espère aussi, mais quelle différence, et qu'il y a loin de là à la persuasion de cette religion qui anime toute votre vie, dont vous avez répandu l'assurance et la douceur sur la mienne... [1] ».

Un peu plus tard, Mme de Schardt termine ainsi une nouvelle lettre à C. Jordan : « Tout le monde vous chérit, les Seeb[ach], Schiller, etc., tout le monde, même ceux qui ne savent pas vous aimer assurément ». Le 20 septembre 1801 [2], profitant du retour en France de Mounier, elle écrit : « J'eusse bien désiré vous envoyer par cette occasion-ci le nouvel Almanach de Schiller qui contient sa Jeanne d'Arc, mais on ne pourra l'avoir qu'après la foire de Leipzig... Cependant je vous enverrai le Schiller à l'occasion des Desport peut-être qui tous les ans une ou deux fois vont en France... » Et, le 10 avril 1803, dans une lettre qui débute par l'annonce attristée de la mort de Klopstock : « Deux nouvelles pièces, l'une de Schiller, l'autre de Gœthe, ont paru sur notre théâtre. Le genre en est aussi différent que les poètes. Mais chacune supérieurement belle dans le sien. Dieu que je voudrais que vous puissiez par-

1. *Idem, ibid.* Je transcris ces passages d'après la leçon publiée par M. Boubée, qui a bien voulu me communiquer les originaux : les variantes ne portent guère que sur des détails d'orthographe.

2. M. Boubée date cette lettre de 1802 (*Correspondant*, 25 novembre 1901, p. 728). Ne fût-ce qu'à cause du départ prochain de Mounier, annoncé au début, il faut la reporter à 1801.

tager la jouissance de les voir représenter; quoiqu'on les gâte un peu. Il faudrait commencer une nouvelle feuille pour vous entretenir de ces productions du génie ». Enfin, le 10 mai 1805, dernière lettre de Mme de Schardt, qui répond ce jour-là à la notification du mariage de son ami français : « Hier au soir notre Schiller a terminé sa carrière; il est mort après une courte maladie, il ne crût pas [*sic*], lorsqu'il fut enveloppé du dernier sommeil, il a fini doucement. Je ne vous parle pas de l'affliction des siens, et de ses amis... »

Mlle d'Imhoff, de son côté, renseigne longuement Jordan, le 3 mars 1802, sur des représentations d'amateurs où elle tient sa place : « Vous savez sans doute que Kotzebue s'est établi ici, il est d'un commerce agréable et la plus grande partie de la société se réunit chez lui chaque jeudi. On y joue des proverbes, on danse, on lit, oui, nous avons même représenté une partie de cette tragédie qui fait maintenant époque sur tous les théâtres. C'est *Die Jungfrau von Orleans*, dernier ouvrage de Schiller. Vous le connaissez sans doute, mais si par un malheureux hasard il ne vous est [pas] parvenu jusqu'à présent, je vous prie, mon ami, de vous le procurer le plus tôt. Nous avons osé représenter chez Kotzebue le premier acte de ce poème et les deux premières scènes du quatrième; aussi celle où Johanna accompagnée de Raimond vient dans la forêt des Ardennes dans la cabane des charbonniers — c'est moi qui, à la prière de K[otzebue], ai entrepris de représenter ce caractère vraiment céleste. Je n'ai pas lu, Dieu merci, le libelle rempli d'esprit que Voltaire a fait de ce sujet, mais je connais plusieurs personnes dont j'estime beaucoup le jugement et qui m'ont assuré qu'ils avaient oublié en lisant l'ouvrage de Schiller qu'il en existait un d'un caractère si opposé. Ah! que n'aurais-je donné si vous aviez pu être témoin de cette représentation! Il me semble que chaque cœur sensible doit être profondément ému de ce poème; le vôtre le serait donc sans doute, et chaque Français doit, il me semble, reconnaître le caractère de sa nation orné de tout ce que la poésie a de plus attrayant et de plus sublime.

« C'est pourtant la représentation de ces scènes qui m'a fait faire la connaissance d'un homme qui ne peut vous être inconnu, puisqu'il est un des meilleurs écrivains de notre temps. Il a écrit sur l'histoire

et principalement sur celle de nos jours. Gentz est établi à Berlin et m'était adressé par Brinkman que vous avez sans doute entendu nommer chez Mme de Staël, mais par hasard il fit ma connaissance le jour même où je récitais le rôle de Johanna, et comme il est enthousiaste de Schiller et surtout de cette dernière tragédie, vous pouvez juger s'il éprouva quelque plaisir en assistant à cette petite fête. Gentz est un homme vraiment distingué par son génie et par les connaissances qu'il s'est acquises; il vous connaît — et vous estime infiniment — j'avais quelque peine à lui persuader que vous aviez passé quelque temps ici et j'étais bien glorieuse d'oser lui dire (j'espère avec quelque raison) que vous étiez mon ami! »

*
* *

Vue surtout à travers les impressions de ces amies de Weimar pour lesquelles il avait été un directeur de conscience et aussi un compagnon de *Schwärmerei* (le mot revient plus d'une fois dans ces correspondances), la figure de Schiller achevait donc de se dessiner dans l'esprit de Jordan selon des prédilections aimables et touchantes, mais qu'on eût pu souhaiter plus viriles. N'y avait-il pas là une sorte de fléchissement de cette image dans le sens où Jordan était le plus tenté de pencher naturellement? Schiller historien et philosophe risquait en tout cas de céder le pas, grâce à l'information de ces enthousiastes correspondantes, à un Schiller uniquement rêveur et sentimental; et cette « religion », que le poète désespérait d'expliquer à Mme de Staël en 1803, risquait de ne pas avoir, de ce côté non plus, de porte-paroles bien assuré. Du moins y a-t-il eu ici, avant le départ de l'illustre voyageuse pour l'Allemagne, une voix autorisée et écoutée qui put préparer, de la manière la plus sympatique à Schiller, l'attention de Mme de Staël, avec qui Jordan se lia peu après son retour de Weimar.

Lorsque, dans ses années de retraite à Lyon pendant l'Empire, Jordan entreprit une série de lectures à l'Académie de sa ville natale, Schiller ne fut pas oublié. Les manuscrits de ces communications paraissent malheureusement perdus; mais voici dans quels termes celles qui nous intéressent ici sont signalées par le *Compte*

rendu des travaux de l'Académie[1] : « M. Camille Jordan a rempli plusieurs de vos séances par la lecture d'un travail dont l'importance commande une analyse étendue. Ce travail consiste dans l'examen de la littérature allemande, et de la révolution qu'elle vient de subir pendant le cours du siècle dernier...

« Il vous a fait espérer qu'il vous donnerait successivement des Notices sur la vie et les ouvrages de quelques auteurs qui ont concouru à cette révolution; et ce qu'il vous a dit à cet égard vous a fait sentir la convenance de mieux étudier une littérature qui, malgré les défauts et les taches qui la déparent, malgré l'évidente supériorité de la littérature de quelques autres nations anciennes et modernes, n'en offre pas moins des beautés dignes d'être mieux connues et mieux appréciées... »

C'est, il va sans dire, par Klopstock, — resté à son gré le poète par excellence, — que Jordan faisait débuter cet examen de la littérature allemande. Mais une lettre de Mme de Staël nous indique la suite nécessaire de ses lectures. « Il n'y a point, répond-elle à une demande de son ami, il n'y a point que je sache de Vie de Schiller. Quand à Herder, il y a une notice de Jean Muller sur lui à la tête de de ses œuvres. On dit que Mme de Wohlzogen écrit la vie de Schiller[2]... »

Un travail d'ensemble sur Klopstock, étude et traductions, devait, dans la pensée de Jordan et de ses amis, sortir de ces lectures lyonnaises : mais ses fragments de traduction, dont plusieurs étaient achevés dès 1803, dont quelques-uns parurent en 1808 dans le *Bulletin de Lyon*, ne devaient être publiés dans une revue plus importante qu'en 1820 et 1821, dans la *Minerve littéraire* et sa continuation l'*Abeille*. Une indication malheureusement erronée de certains biographes signale dans ce même recueil de prétendues traductions de Schiller par Jordan, dont on ne saurait trouver nulle trace. Regrettons-le, car il pourrait y avoir là le *missing link*

1. *Compte-rendu de l'Académie de Lyon pendant le premier semestre de 1811* [par Martin], Lyon, 1811, p. 31.

2. Collection Boubée, et cité par Ed. Herriot, *Mme Récamier et ses amis*, t. I, p. 271. Comme dans la suite de la lettre il est question du début de *Wahrheit und Dichtung* et du cours d'histoire littéraire du Midi que fait Sismondi à Genève, le message (non daté) doit être de la fin de 1811 ou du début de 1812.

qui nous manque pour rattacher en toute certitude à Jordan un livre qui ne peut que lui devoir beaucoup.

*
* *

Il est permis de croire, en effet, que l'influence et les conseils de Camille Jordan n'ont pas été pour rien dans une traduction en prose des *Poésies* de Schiller parue en 1822[1] — c'est-à-dire dans l'année qui suivit sa mort — et dont l'auteur est un de ses neveux qui portait le même prénom que lui[2]. Les encouragements de l'ancien réfugié de Weimar, de l'ami constant de Mme de Staël, n'ont pas dû faire défaut à ce travail de jeunesse d'un parent pour lequel il semble avoir eu une affection toute particulière[3]. Et si le traducteur rend hommage aux avis autorisés qui l'ont guidé, il songe sans doute à ceux que pouvait lui donner son oncle : il y a là comme la manifestation posthume de ce que Camille Jordan aurait voulu faire pour le poète allemand.

La préface[4] fait allusion aux circonstances favorables à la publication du livre. « Au moment où l'on revient généralement des injustes préjugés qui règnent depuis longtemps en France contre la littérature allemande, et où la traduction des *Œuvres dramatiques de Schiller*[5] est accueillie par le public avec un empressement si

1. *Poésies de Schiller*, traduites de l'allemand par C.-J. Paris, Brissot-Thivars, 1822.

2. Il s'agit de Joseph-Ennemond-Camille Jordan, né à Lyon le 15 nivôse an VII, mort le 1er février 1867, et qui fut magistrat à Vienne et à Lyon (renseignements communiqués par son gendre M. Giraud-Jordan). A cause sans doute de la synonymie, biographes et bibliographes sont peu d'accord au sujet de ce livre. Quérard (*France littéraire*, t. IV, p. 245, et t. VIII, p. 516) l'attribue expressément à « Camille Jordan fils ». De même Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 3e édition, t. III, col. 927. Süpfle, *Gesch. des deutschen Kultureinflusses*, II, 1, p. 162, et V. Rossel, *Relations littéraires*, p 147, rétablissent entre les deux C. Jordan la parenté authentique. Déjà le compte rendu de la *Revue encyclopédique* (voir plus loin, p. 568) marquait qu'il ne s'agissait point d'un fils de C. Jordan. « Le traducteur est un jeune écrivain, qui porte un nom déjà célèbre, celui d'un de nos députés les plus recommandables... dont la mort prématurée a excité dernièrement de vifs et profonds regrets... L'héritier d'un si beau nom, honoré de l'amitié de cet homme vertueux, *qui lui accordait une affection presque paternelle*, vient de signaler ses premiers pas... »

3. Ballanche, dans une lettre du 10 septembre 1820 (coll. Boubée), semble féliciter son ami Jordan de ce neveu, « excellent jeune homme ».

4. Pages I-VI.

5. Il s'agit des *Œuvres dramatiques de F. Schiller*, traduites de l'allemand par

marqué, j'ai cru pouvoir entreprendre celle des poésies détachées du même auteur. » Malgré ces coïncidences propices, le traducteur ne croit pas pouvoir donner, sans commentaire ni atténuation, un équivalent français des poésies lyriques. Il s'abstient d'ailleurs de refaire ce qui a été fait, et bien fait, par P. de Barante, dans la « notice détaillée où la pureté du goût s'unit à l'élégance du style... Je ne parlerai pas non plus du mérite littéraire de Schiller; la France ne peut plus l'ignorer... » Mais il lui semble nécessaire d'expliquer le paganisme de certaines pièces, et de les mettre sur le compte des erreurs d'une « jeunesse orageuse ». « Séduit par sa brillante imagination qui lui représentait sous des couleurs trompeuses les temps où l'on adorait les divinités de l'Olympe, il publia l'ode *Aux dieux de la Grèce*, et celle que j'ai intitulée : *Regrets d'un païen nouvellement converti.* Ces deux odes ne sont pas, comme on pourrait le penser, une pure fiction du poète; Schiller n'écrivit rien qui ne lui fût dicté par sa conscience; il ne savait pas mentir, même en vers. Mais bientôt, reconnaissant combien est aveugle cette curiosité inquiète de l'esprit humain qui doute de tout ce qu'il ne peut comprendre, et qui veut aller à la vérité par la route d'un coupable scepticisme, il revint de ses premiers, égarements, et c'est lui-même qu'il a voulu peindre dans *la Statue voilée*, sous les traits de ce jeune homme si cruellement puni pour avoir osé porter une main téméraire sur le voile mystérieux d'Isis.

« Dans la belle ode de *Cassandre*, Schiller a pour but de prouver combien la prescience divine est à redouter pour de faibles mortels... »

Plus encore que les objections chrétiennes dont une partie de l'œuvre lyrique de Schiller semble passible, le traducteur annonce quelles incompatibilités de forme séparent du français le lyrisme de ce poète. « Je ne me suis point dissimulé les difficultés sans nombre que j'éprouverais, en essayant de reproduire dans notre langue les mâles et énergiques beautés de ce poète », dit-il presque au début

Prosper de Barante. Paris, Ladvocat, 1821. La « notice du traducteur » donnait sur Schiller les principales indications biographiques, et reprenait quelques-unes des idées souvent exposées déjà — en particulier par Mme de Staël — sur la différence qui sépare les poètes français « vivant au milieu d'une société élégante » des poètes allemands, « isolés de presque toute distraction de société ».

de la préface; et son post-scriptum contient cet aveu plus grave : « Je crois devoir prévenir que j'ai modifié ou même supprimé, dans ma traduction, un très petit nombre de passages de l'original, qui m'ont paru peu en harmonie avec le goût français, ou que j'ai désespéré de pouvoir plier au génie de notre langue ».

En dépit de ces précautions préliminaires, la centaine de morceaux traduits dans le recueil n'offrent que peu de suppressions véritables. Mais le principal défaut de la traduction, c'est son manque de couleur et de relief; et, si les contresens caractérisés y sont rares, l'approximation y triomphe sans cesse. C'est, en somme, toute l'ancienne terminologie poétique qui s'efforce à rendre des raccourcis ou des nouveautés d'expression auxquels elle ne saurait suffire. Des apostrophes, des exclamations sont traduites par le discours indirect. Dans la ballade du *Taucher*, la « toupie » est rendue par « le buis mobile qui tourne sous le fouet d'un enfant ». Le « coursier », le « sein », le « troubadour », la « beauté » représentent, avec toute la fausse noblesse du pseudo-classicisme, les mots plus simples de l'original. Tous les effets de répétition, d'insistance, de contraste sont esquivés, et il ne saurait être question d'un effort aucun pour rendre en français les détails d'harmonie imitative de l'original : c'est ainsi que les fameux vers du *Taucher* :

Und es wallet und siedet und brauset und zischt...
Und hohler und hohler hört man's heulen.

sont traduits tant bien que mal par : « Les flots grondent, approchent, bouillonnent, et se brisent » et : « Le mugissement devient toujours plus sourd. » Le traducteur ne manque pas non plus de remplacer, dans sa version des *Götter Griechenlands*, les noms des divinités grecques par les noms latins traditionnels : on est encore loin de Leconte de Lisle!

Le *Chant de la Cloche*, « poème très estimé en Allemagne », est cité en premier lieu par la *Préface*. « Le poète y peint alternativement le travail matériel de la fonte d'une cloche, et les époques solennelles, ou les grandes catastrophes de la vie auxquelles les sons de la cloche viennent s'unir »; il est permis de croire que l'espèce de priorité accordée à ce poème reflète la prédilection que Jordan

n'a pu manquer d'avoir pour le *Chant de la Cloche* : n'avait-il pas jadis, dans son rapport sur la police des cultes (lu dans la séance du 29 prairial an V), associé la voix des cloches à la vie humaine? Mais, si la traduction reste fidèle aux intentions morales mises par Schiller dans son poème, elle s'écarte constamment du texte lui-même, et se réfugie dans les expressions les plus vagues et les plus incolores, chaque fois qu'une hardiesse, une familiarité dans l'image ou le tour, fait relief et saillie dans l'original :

Der Mann muss hinaus *Ins feindliche Leben,* *Muss wirken und streben* *Und pflanzen und schaffen,* *Erlisten, erraffen,* *Muss wetten und wagen,* *Das Glück zu erjagen...*	L'homme, engagé dans les sentiers épineux de la vie, se met à la poursuite du bonheur. Que d'efforts ne doit-il pas faire pour l'atteindre! A combien de peines, de soucis, de hasards, n'est-il pas destiné! Il emploie tour à tour l'adresse, la ruse et la force...
Roth, wie Blut, ist der Himmel...	Une vive clarté rougit, enflamme l'horizon...
Wie im Laub der Vogel spielet, *Mag sich Jeder gütlich thun...*	Imitons la douce oisiveté de l'oiseau sous le feuillage...
Nur ewigen und ernsten Dingen *Sei ihr metallner Mund geweiht...*	Qu'elle ne retentisse que pour les choses graves et pour les vérités éternelles...

et surtout cette traduction de la dernière strophe :

Jetzo mit der Kraft des Stranges *Wiegt die Glock' mir aus der Gruft,* *Dass sie in das Reich des Klanges* *Steige, in die Himmelsluft!* *Ziehet, ziehet, hebt!* *Sie bewegt sich, schwebt!* *Freude dieser Stadt bedeute,* *Friede sei ihr erst Geläute.*	Maintenant, à l'aide des câbles, tirons-la du lieu qui la renferme; qu'elle s'élève vers son nouveau séjour; qu'elle aille occuper le lieu qui lui est destiné. Déjà la voilà qui s'ébranle : encore quelques instants, et elle va exciter à la joie tous les habitants de la cité : encore quelques instants, et sa pacifique harmonie va charmer notre oreille.

Ce défaut de hardiesse expressive, ce retour aux formules conventionnelles sont constants dans cette traduction, en général exacte et fidèle quant au sens. Par là, elle est bien conforme à l'esprit de notre premier romantisme français, uniquement soucieux de renouveler les thèmes poétiques, sans s'écarter encore du mode d'expression consacré [1]. Mais déjà, en 1822, on tendait à autre chose. Rien

1. Cf. E. Barat, *Le style poétique et la révolution romantique*, Paris, 1904, p. 70 et suiv.

ne montre mieux l'inefficacité poétique de cette version que la manière, beaucoup plus forte en dépit de ses inexpériences, dont des hommes de lettres plus directement intéressés au mouvement littéraire tentaient de traduire les ballades de Schiller. Voici, par exemple, la fin du *Chevalier Toggenburg* sous deux formes françaises strictement contemporaines :

Und dann legt'er froh sich nieder,
Schlief getröstet ein,
Still sich freuend, wenn es wieder
Morgen würde sein.
Und so sass er viele Tage,
Sass viel' Jahre lang,
Harrend ohne Schmerz und Klage,
Bis das Fenster klang,
Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das theure Bild
Sich ins Thal herunter neigte,
Ruhig, engelmild.
Und so sass er, eine Leiche,
Eines Morgens da.
Nach dem Fenster noch das bleiche,
Stille Antlitz sah.

Alors il se coucha gaiement sur la terre et s'endormit consolé, heureux du seul espoir de la revoir le lendemain. Il resta bien des jours à cette place, immobile et silencieux, sans souffrir ni se plaindre ; il y resta bien des années, attendant que la fenêtre se rouvrît, que sa bien-aimée reparût à ses regards, que cette figure céleste se penchât encore vers la vallée, douce et paisible comme l'ange consolateur. Un matin, on le vit à la même place ; mais ce n'était plus que son cadavre, et ses yeux, fermés par la mort, étaient encore tournés vers la fenêtre de la cellule. (Trad. Jules de Pétigny dans les *Annales de la littérature et des arts*, 1821, t. V, p. 77.)

Quand il l'avait contemplée, il se couchait sur le gazon, le sommeil fermait ses yeux, et dans ces songes il hâtait par ses vœux le retour de l'aurore. Il passa ainsi bien des jours, bien des années, fermant sa bouche au murmure, et supportant avec fermeté sa douleur.

Un matin qu'il était assis selon sa coutume, les regards tournés vers la cellule, la mort vint à le saisir. Il n'était plus, et ses yeux inanimés étaient encore fixés vers le cloître. (Trad. Jordan, p. 75).

Ailleurs encore, dans le *Mercure étranger*, dans la *Minerve littéraire*, d'autres traductions en prose de ballades ou de poèmes philosophiques de Schiller préludaient, à la même époque, au grand effort des Gérard de Nerval, des E. Deschamps et des L. Halévy. La traduction Jordan retarde, au fond, de quelques années. Quelque dix ans plus tôt, elle aurait pu contribuer au renouvellement de la matière poétique dans la littérature française, sans effaroucher les répugnances classiques pour tout ce qui n'était pas « noblesse » et « généralité » dans l'expression. En 1822, après Chênedollé, Lamartine et tant d'autres, elle ne pouvait prétendre révéler un peu de cette poésie de l' « enthousiasme rêveur » que Mme de Staël s'était efforcée de ramener du fond des Allemagnes. Et sa pauvreté de forme, d'autre part, ne signifiait aucun progrès sur la langue conventionnelle du classicisme expirant.

Aussi ne voit-on pas que ces *Poésies* de Schiller aient trouvé dans la presse et le public l'accueil que le nom, désormais connu, du poète eût pu leur valoir. *Les Annales de la littérature et des arts*, « journal de la Société des Bonnes-Lettres », soucieuses, comme cette société elle-même, d'infléchir dans le sens de la restauration politique et religieuse le mouvement de renaissance littéraire, ne semblent pas avoir tenu à signaler cet ouvrage. En revanche, le *Mercure du XIXe siècle* lui consacra une notice anonyme, et loua à demi « ces poésies de Schiller, remarquables par le talent incontestable de l'auteur, par leur grande originalité, par une simplicité naïve qui se trouve souvent unie à la plus bizarre affectation [1] ». Avec des réserves moins expresses, un long article de la *Revue encyclopédique* [2] passait en revue la plus grande partie des poésies traduites, en se plaçant au seul point de vue de la morale qui s'y trouvait enfermée. « Je n'ai pu me permettre, ni de juger le poète, ce qui n'appartient qu'à un maître de l'art; ni de prononcer sur la fidélité de la traduction, dont le style m'a paru en général élégant et pur; ce qui exigerait une connaissance approfondie de la langue allemande qui m'est malheureusement étrangère. Mais j'ai retracé les impressions que j'avais éprouvées. et j'ai tâché de faire apprécier, dans Schiller, le PHILOSOPHE, qui n'est point l'homme d'une seule nation, ni d'un siècle, mais celui qui a su lire dans le grand livre de la nature et du cœur humain, et qui anime des brillantes couleurs de la poésie les vérités, toujours anciennes et toujours nouvelles, que ce livre renferme. »

Il est probable qu'à tout prendre cet éloge, réservé à l'esprit et au cœur de Schiller, eût satisfait Camille Jordan lui-même. Homme de bien plutôt qu'artiste, sage plutôt que penseur, il avait aimé surtout, dans le poète allemand, la belle âme que célébra Mme de Staël, le noble esprit qui, disait la *Préface* de ce livre-ci, « n'écrivit rien qui ne lui fût dicté par sa conscience, et ne savait pas mentir, même en vers ».

FERNAND BALDENSPERGER,
Professeur à l'Université de Lyon.

1. 1823, t. I, p. 269.
2. Avril 1822, t. XIV, p. 74, art. de M. A. Jullien.

VII

SCHILLER ET LA JEUNE ALLEMAGNE

Le 27 janvier 1905, jour anniversaire de l'empereur Guillaume II, le professeur de Göttingen, Edward Schröder, prononça un discours qui marque en ses grandes lignes quelle fut pendant un siècle et quelle est aujourd'hui l'opinion des Allemands sur Schiller (*Schiller in dem Jahrhundert nach seinem Tod*). Recueillir les principales idées de ce discours, c'est donner une sorte d'introduction et comme un cadre au sujet que je me propose d'étudier.

La gloire de Schiller, dit Schröder, fut immense au lendemain de sa mort, en dépit de certains adversaires tels que Frédéric Schlegel. Il devint le représentant de la jeunesse révolutionnaire et resta pendant tout le mouvement national libéral de 1813 le poète de l'idéal et de la liberté; bien qu'il n'ait jamais eu de préférences particulières pour le sol allemand et l'héroïsme teutonique, il fut tenu pour un chantre patriotique dont Körner et Schenkendorf ne faisaient, semblait-il, que répéter les accents. Puis l'enthousiasme que suscitait son nom peu à peu se calma dans la tristesse et la désillusion qui suivirent la chute de Napoléon; la pensée populaire s'attachait à Schiller, mais les libéraux se créaient une nouvelle idole, Jean-Paul, qu'ils opposaient à Gœthe trop adulé par ses partisans. On en voulait presque à Schiller de toutes les espérances déçues: son œuvre fut critiquée; il n'est guère de parti politique qui, vers 1830, n'ait trouvé quelque reproche à lui adresser. Aux yeux de Dahlmann et de Paul Pfizer, Schiller n'était pas assez national; pour les républicains, pour les radicaux de la Jeune Allemagne, il manquait d'audace; sa phrase était belle sans doute, mais elle avait le défaut de sonner creux. Lorsque le mouvement politique eut été enrayé, ce fut Gœthe qui reconquit tous les suffrages, au détriment de Schiller

comme de Jean-Paul, et, vers 1841, Gervinus put écrire avec raison en terminant son *Histoire de la Littérature allemande* que Gœthe l'emportait dans les années de calme, Schiller aux époques agitées. Mais voici que l'agitation renaît! Ruge et Echtermayer, dès 1839, dans leur manifeste contre le Romantisme, préfèrent Schiller à Gœthe; Robert Prutz tient l'influence de Schiller pour comparable à celle de Fichte (*Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*, 1847); Herwegh, Freiligrath s'inspirent de son œuvre. Quand la révolution éclate, en 1848, il semble que ce soient en Allemagne les idées de Schiller qui triomphent : Posa devient le modèle du libéralisme moderne; de Schiller qui se railla de l'incapacité des Allemands à former une nation naît toute une génération de rhéteurs aux doctrines patriotiques et nationales. La réaction de 1850 ne diminue pas sa popularité. Les partisans de l'unité politique se cramponnent à Schiller comme à l'idéal qu'ils ne peuvent réaliser; une bourgeoisie « philistine » s'empare de lui, puise au hasard dans son œuvre qu'elle fragmente, exploite et falsifie. — Ce fut cette vertu philistine (*Philistertugend*) qui célébra l'anniversaire de Schiller en 1859. Edward Schröder, tout en reconnaissant ce qu'il y avait de « touchant » et de « pur » dans cette fête nationale, s'élève contre le mouvement d'idées qu'elle amena : les discours qui furent prononcés à cette occasion ont formé, suivant lui, le Schiller patriote, national, familial et bon, qui devint le Schiller « classique », celui de la pédagogie et des écoles.

Ces paroles de Schröder sur le mouvement schillérien de 1859 sont autre chose et mieux qu'une boutade. Ouvrez seulement le recueil des discours de Jacob Grimm, Ludwig Dœderlein, Friedrich Vischer, August Stœber et de bien d'autres, tel qu'il vient d'être publié à Ulm chez Kerler, et voyez quelles louanges sont prodiguées au poète bien aimé : ce que voulait Schiller, c'est, avec la liberté, l'ordre et la patrie, dit Jacob Grimm, un de ceux pourtant qui parlent avec le plus d'indépendance intellectuelle; Ludwig Dœderlein, qui se glorifie d'avoir connu de près le poète, estime surtout sa morale bourgeoise (*bürgerliche Sittlichkeit*) et trouve en lui toutes les qualités du « *Gemüt* » allemand; « son extérieur, nous dit-il, trahissait bien plutôt le « brave homme » que le « grand homme »;

Friedrich-Theodor Vischer veut que Schiller soit revenu de ses idées fausses sur l'humanité; Karl Schwarz fait de lui un excellent chrétien; Ernest Curtius et Moritz Carrière affirment qu'il a travaillé autant que Fichte à la formation de la patrie allemande. — Écoutons maintenant ce que Schröder pense de la façon dont Schiller fut alors enseigné et ce qu'il souhaite que l'on retienne de son œuvre : « Schiller, dit-il, a eu la mauvaise fortune de donner à son peuple non des sages mais des rhéteurs, — il a eu le malheur plus grand encore de lui donner des dilettantes au lieu d'artistes »; et il ajoute : « le dilettantisme est le plus grand ennemi de l'art moderne, — notre temps est riche, presque trop riche, en talents artistiques sur tous les domaines : art plastique et peinture, musique et poésie. Une certaine facilité de technique est devenue plus que jamais bien commune : mais le sérieux artistique, le véritable sentiment d'une responsabilité, une culture profonde manquent presque partout ». Or Schiller, suivant Schröder, ne haïssait rien tant que les dilettantes, si ce n'est les « Philistins ». Il faut qu'il exerce sur nous par ses qualités vraies une influence éducative, qu'il devienne un éclatant modèle. Mais, à cette fin, on devra le considérer tel qu'il est et non tel qu'il apparaît chez ses faux disciples; on cherchera ce qu'il y a sous le pathos de sa phrase blâmé par les uns et copié par les autres; on se gardera de juger le poète en le séparant de l'homme ou du savant. Alors on découvrira dans cette nature « pathétique » une profonde émotion, une parfaite sincérité, une énergie héroïque, une moralité plus haute que les moralités qui lui furent prêtées, toutes qualités, conclut Schröder, pour lesquelles la jeunesse doit lui rester fidèle.

Parmi les observations que renferme ce discours il en est dont il faut reconnaître la grande valeur : c'est rendre justice à Schiller que de l'opposer aux dilettantes, demi-talents pourvus de peu de science et de peu d'activité; c'est lui rendre justice encore que de demander qu'on ne dénature pas ses conceptions morales dans un intérêt national ou religieux. Quelques conclusions toutefois auxquelles Schröder voudrait nous conduire pourraient être discutées. Il appelle Schiller « un apôtre de la liberté dénué de sens politique » (*ein unpolitischer Freiheitsapostel*). La formule est ingénieuse; elle est

vraie si l'on admet que dans la pensée de Schiller l'éducation esthétique et morale est condition d'une transformation politique; elle est fausse, toutefois, si l'on croit avec Schröder que Schiller ne crée politiquement que des exaltés (*Schwärmer*) et que toute politique pratique (*Realpolitik*) vient d'un Bismarck. On peut être surpris aussi d'entendre Schröder affirmer que tout le monde aujourd'hui peut rendre hommage à Schiller hormis les disciples de Nietzsche. Pourquoi retirer aux Nietzschéens le droit d'admirer Schiller? Est-ce parce que Nietzsche, dans le *Crépuscule des Idoles*, lui donne le surnom de « *Moral-Trompeter von Säckingen* »? Mais Schröder, en se servant lui-même de cette appellation de « *Trompeter* » pour désigner les rhéteurs schillériens de 1859, a prouvé qu'elle s'applique moins à Schiller qu'à ses disciples. Débarrassez Schiller de la morale bourgeoise qui lui fut prêtée, dévoilez le contenu de son style oratoire; peut-être alors trouverez-vous entre sa pensée et celle de Nietzsche plus d'une analogie.

Si l'on fait abstraction des conclusions à tendance du discours de Schröder, on peut retenir le tableau qu'il nous présente des opinions du XIXe siècle sur Schiller. Il va de soi toutefois que ce n'est là qu'une esquisse rapide, qui a besoin d'être achevée sur plus d'un point. Je n'ai l'intention de la compléter ici que dans la période littéraire qui porte le nom de *Jeune Allemagne*. Schröder dit que la Jeune Allemagne « ne s'est pas sentie attirée vers Schiller »; c'est juste dans l'ensemble, mais la phrase est trop concise pour une période qui dure plus de vingt années. Dans la Jeune Allemagne on fait entrer des écrivains bien différents, depuis ses précurseurs, Menzel, Börne, Heine, jusqu'à ses véritables représentants, tels que Wienbarg, Gutzkow, Laube et Mundt; il est donc naturel qu'on y trouve au sujet de Schiller des opinions très diverses. Après les avoir déterminées, j'essaierai de montrer leur valeur et leur place dans le grand courant schillérien dont Schröder a largement indiqué la direction à travers le XIXe siècle. On verra peut-être que la Jeune Allemagne, qui ne pouvait saisir la pensée de Schiller en ses détails comme on saurait le faire aujourd'hui, ne l'a du moins pas déformée; on le jugea d'abord politiquement (Menzel et surtout Börne nous en fourniront la preuve); puis on le considéra d'un point de vue moral, et

cet examen fut plus libre, partant plus juste, qu'en 1859. Schröder dit avec raison que Schiller, à la différence de Gœthe, fut bien compris par ses contemporains et par la postérité immédiate.

*
* *

Menzel, qui fut le premier guide de la Jeune Allemagne avant de devenir son plus redoutable adversaire, fut un admirateur de Schiller au moins aussi fervent que les orateurs de 1859. Menzel peut être considéré comme un des représentants du mouvement national libéral de 1813 analogue par certains côtés à celui qui suivit 1848; dans son enthousiasme pour Schiller, il y avait non seulement un sentiment de réaction contre le romantisme, mais aussi du spiritualisme chrétien et du patriotisme mécontent. Les pages où il parle de Schiller dans sa *Littérature allemande* (*Deutsche Literatur*, II, 92-130), en 1828, sont un véritable dithyrambe, une effusion du cœur, abondante, éloquente, naïve par endroits, mais prouvant une intime compréhension de la nature sinon de la pensée de l'écrivain.

Schiller, aux yeux de Menzel, est le plus grand des poètes idéalistes parce qu'il a consacré tout son art à représenter « l'homme » en face de la nature. Le monde extérieur ne lui sert que de contraste et d'arrière-plan; à la force naturelle, il oppose la force morale de l'homme ou bien élève la nature jusqu'à l'idéal en lui prêtant un sentiment humain; dans ses écrits historiques même il se préoccupe moins de faire un récit épique répondant à la nécessité des choses que de placer en face de cette nécessité des caractères supérieurs. L'âme de toutes les créations de Schiller c'est l'homme libre. Il ne représente l'homme que dans sa beauté, dans sa grandeur morale la plus haute. Nul poète n'a su réunir à ce point la vertu et la poésie. — Cet idéal schillérien n'a rien d'abstrait, rien d'un système de morale théorique; il anime des êtres organiques, des hommes en pleine activité. Le poète est incessamment créateur; il accroît dans la nature la nature même, et cela est la marque du génie. « *Du nur Genius mehrst in der Natur, die Natur* ». Le génie révèle ces forces cachées auxquelles personne n'avait pensé, auxquelles on ne peut appliquer les règles et les mœurs traditionnelles; le vieil état de

choses apparaît, grâce à lui, sous un jour nouveau; des inclinations, des connaissances, des vertus se manifestent qui nous enrichissent et nous ennoblissent; toute une nature intérieure et extérieure se dévoile dans un éclat enchanteur. — Ainsi s'avancent les héros de Schiller revêtus « de grâce et de dignité ». L'innocence divine de leur âme (*engelreine Unschuld*) est le secret magique de leurs actes. Consciente de son bonheur, cette innocence éveille la jalousie des dieux; audacieuse, elle brave les puissances infernales : Héro et Léandre, Karl Moor et Amélie, Ferdinand et Louise, Max Piccolomini et Thécla en sont d'admirables exemples; mais sa plus belle manifestation est Jeanne d'Arc la vierge, qui personnifie « la poésie chrétienne », « car la plus haute force vient de l'innocence la plus parfaite ». Quelques figures, celle de Marie Stuart, par exemple, ont un éclat moins pur; mais toutes portent la marque de la noblesse et du génie; ce qui fait contraste avec elles, c'est ce qui est « commun » (*gemein*), cette « convenance » (*Convenienz*) qui sert de frein aux natures ordinaires. « Puissants, libres, personnels, originaux, n'obéissant qu'à l'impulsion de la nature noble, les héros de Schiller déchirent la trame dans laquelle les hommes du commun traînent leur existence journalière. » Dans les natures frustes comme celle de Karl Moor, on découvre sous l'enveloppe le diamant pur et solide; tel Parsifal, rude et maladroit, faisait par la noblesse de son cœur rougir ceux qui s'étaient raillés de lui.

Menzel, en terminant, répond aux « petits maîtres esthètes » (*æsthetische Kleinmeister*) — il entend sans doute par là les romantiques — qui ne savent ni comprendre ni estimer Schiller. On a vite fait, dit-il, de le déclarer peu naturel, raide, pédant ou grossier, de l'appeler l'écrivain de la jeunesse mal élevée et de la populace; « or je prétends que nul poète au monde n'a surpassé notre Schiller en délicatesse morale », et la jeunesse allemande, le peuple allemand aussi auront le sens de cette délicatesse, « tant que votre bavardage artistique ne les aura pas gâtés »; « toute liberté audacieuse vous paraît grossière parce qu'elle renverse vos égards, vos barrières de convention, parce qu'elle brise vos petites idoles » (II, 130).

J'ai tenu à donner toute l'opinion de Menzel, parce qu'elle marque, il me semble, le point culminant de l'estime que les Allemands

éprouvèrent pour Schiller. Depuis lors, sa gloire alla diminuant pendant vingt années, et les libéraux mêmes de 1859 n'eurent pas dans leurs panégyriques les accents de Menzel. Tout est admirable en Schiller; aucune réserve, aucune critique ne peut être permise : Nul ne fut mieux que lui le poète de l'idéal; nul ne peignit l'homme avec plus de noblesse; nul ne fut plus capable de nous inciter à l'action; nul ne fut plus humain et ne réunit mieux en même temps toutes les qualités de son peuple; nul ne parla mieux du droit et de la liberté; nul n'eut plus de vertu et nulle vertu ne fut plus haute, plus éloignée des vertus de convention. A la façon dont Menzel parle des héros de Schiller, on pourrait croire qu'il a pensé au « surhomme », si pour lui cette morale plus élevée n'était pas à trouver dans la vertu chrétienne, dans le sentiment de pureté que personnifie Jeanne d'Arc. On voudrait pouvoir affirmer que dans une admiration si pleine tout est sincère, mais le doute s'éveille lorsque l'on voit que tant de louanges prodiguées à Schiller sont souvent destinées à rabaisser Gœthe : si Menzel reconnaît à Schiller tant de génie créateur, c'est pour n'accorder à Gœthe que du talent; s'il place la vertu schillérienne si haut au-dessus des petites vertus de son temps, c'est pour montrer que Gœthe au contraire n'a fait que trop de concessions aux faiblesses des contemporains; s'il nous dit que Schiller a opposé l'homme libre à la nature asservie, c'est pour ajouter que Gœthe a fait de l'homme une infime partie et comme un esclave de la nature. On se plaisait alors à comparer les deux poètes, usage qui dura bien encore une cinquantaine d'années et qui eut toujours pour résultat de compromettre plus ou moins l'un ou l'autre. En 1828 Menzel, champion de Schiller, était le pire ennemi de Gœthe.

Cette doctrine spiritualiste et morale, cette haine de Gœthe, c'est ce qu'un autre précurseur de la Jeune Allemagne, Börne, avait de commun avec Menzel. Pourtant il était loin d'éprouver pour Schiller le même respect religieux; il aimait en lui cette « pureté » tant vantée, mais il ajoutait qu'elle était proche de la « naïveté » et que le poète « si pur » s'était laissé entraîner à des actes et à des paroles condamnables. Börne était, politiquement, bien différent de Menzel — autant que 1830 est différent de 1813; — républicain, ennemi de toute classe privilégiée et de tout esprit de caste, il n'eut guère plus

d'égards pour Schiller que pour Gœthe, les tenant l'un et l'autre pour des natures aristocratiques. C'est dans son *Tagebuch* de 1830 qu'il leur adresse les plus vifs reproches. Il vient de parcourir la correspondance de Gœthe et de Schiller, et n'y a point trouvé ce qu'il y cherchait, un peu de laisser-aller et d'intimité : Gœthe et Schiller, dit-il, s'analysent froidement l'un et l'autre, avec une politesse cérémonieuse; on pense en les lisant à la fable du renard et de la cigogne; l'invité se retire en ayant faim, tandis que l'hôte sourit intérieurement; « Schiller, la cigogne, gagne plus peut-être à ce commerce que Gœthe, le renard; il peut tremper le bout de son bec idéaliste dans l'assiette de Gœthe, mais Gœthe, avec son large museau réaliste, ne prend rien dans la carafe de Schiller ». Aussi bien, Schiller a, de même que Gœthe, le défaut d'ignorer le peuple (*Volk*), ou de le dédaigner; il plane trop haut : « le marquis de Posa parle dans l'antre du tigre comme un pasteur devant ses fidèles; il oublie que l'on doit combattre le tyran et non se quereller avec lui ». Schiller a eu peur de la Révolution française, et puis il s'est, en séjournant auprès des princes, compromis presque autant que Gœthe. Les princes, qui l'avaient peu soutenu dans ses débuts difficiles, ont eu soin de se l'attacher ensuite lorsqu'il fut arrivé à la gloire. Car c'est le fait des princes de chercher à enchaîner toute force intellectuelle un peu libre : ils « rivent » à leurs écoles les écrivains dont ils craignent l'influence, ils les « attellent » à leurs gouvernements, ou bien encore ils les « revêtent d'une livrée », leur donnant des titres et des décorations. Comme on fait d'un Juif un baron quand il est riche, de même l'on fit de Schiller, devenu célèbre, un conseiller de cour : il fut professeur à Iéna, il eut du pain à condition de travailler; nul ne songea à donner de l'or à cet esprit éthéré, si ce n'est un prince héritier et un comte, lesquels se cotisèrent afin de lui procurer pour trois ans un traitement de mille thalers!

Si l'on parcourt les feuilletons dramatiques de Börne (*Dramaturgische Blätter*), on les trouve, lorsqu'il parle de Schiller, dictés par le même sentiment de haine contre l'aristocratie. Les pages sur *Guillaume Tell* sont restées célèbres. « Je le regrette beaucoup pour le brave Tell, dit Börne, mais c'est un grand Philistin », ses vues sont bornées, ses actes sont médiocres; il ne devrait pas tirer lorsque

la pomme est placée sur la tête de son fils; son véritable caractère, c'est la soumission, la crainte du bourgeois en face du gentilhomme; il se courbe anxieux et réfléchit trop; jusque dans son honnêteté il manque de noblesse : il se cache pour tuer sans danger son ennemi. Schiller aurait pu lui prêter les mêmes actes et le rendre plus audacieux, plus impérieux. On a pris l'habitude d'unir les noms de Gœthe et de Schiller comme ceux de Voltaire et de Rousseau; mais de même que Gœthe le cède à Voltaire, de même Schiller est très inférieur à Rousseau (voir aussi l'Introduction de la *Balance*). Un passage d'une *Lettre de Paris* (la cinquante et unième) résume bien la pensée de Börne sur les deux écrivains allemands : « Schiller, plus noblement que Gœthe, mais avec aussi peu de courage, se cache dans les nuages par crainte de la tyrannie, et là-haut il supplie vainement les dieux de lui prêter secours; aveuglé par le soleil, il ne voit plus la terre, et il oublie les hommes, auxquels il voulait apporter la délivrance. Et c'est ainsi que, sans guide, sans tuteur, sans ami pour défendre ses droits, sans protecteur — le malheureux pays devient une proie pour les rois et que le peuple est la risée des peuples ». Dans ces mots s'exprime en toute clarté la pensée des hommes politiques de 1830 sur le dix-huitième siècle allemand : à la conception abstraite de liberté qui était celle du *Sturm und Drang*, ils opposent une idée active, un besoin de réalité; ils veulent des résultats, ils demandent à Schiller ce qu'il a laissé. L'idéal d'humanité représenté par un Posa ou un Guillaume Tell, et tant admiré par Menzel, Börne trouve des raisons de le blâmer; et la belle pureté des caractères schilleriens n'amène chez lui qu'un sourire. Son jugement révèle autant de partialité que celui de Menzel, mais prouve certes qu'il a moins senti la nature intime de Schiller. Voici maintenant une autre opinion de 1830 qui vient d'un esprit plus ouvert, plus compréhensif que Menzel et que Börne, c'est celle de Heine.

Heine avait, dès 1828, fait la critique du jugement de Menzel sur Schiller et Gœthe (*Die deutsche Literatur von W. Menzel*). Il déclare partager son affection pour Schiller, mais n'être pas de ceux qui veulent rabaisser Gœthe afin d'élever un piédestal à Schiller. S'il faut en croire Menzel, Schiller aurait du génie, tandis que Gœthe n'aurait que du talent. A quoi bon faire ces distinctions? surtout si l'on est

obligé de reconnaître que Gœthe a parfois le talent d'être un génie. Et même quand Menzel aurait raison, il devrait parler avec plus de modération : « Gœthe est toujours le roi de notre littérature, et quand on applique le couteau de la critique à un souverain, il faut le faire avec la courtoisie convenable, comme fit le bourreau qui décapita Charles Ier et qui s'agenouilla devant le prince avant de remplir son office, pour lui demander en toute humilité son pardon ». — Quelques années plus tard, dans son livre sur l'*Allemagne* (1833), Heine dit sans détour quelle position il veut prendre entre les partisans de Gœthe et ceux de Schiller. On est tombé dans la manie de comparer les deux poètes ; les Schillériens admirent la candeur et la majesté d'un Piccolomini et d'un Posa, ils tiennent pour immorales une Marguerite, une Claire et autres « charmantes créatures » du théâtre de Gœthe ; à quoi les Gœthéens répondent en souriant que la morale n'est pas le but de l'art. Heine n'accepte ni l'une ni l'autre de ces interprétations. Il accorde beaucoup aux Schillériens, mais pour se retourner ensuite contre eux. « Schiller s'est plus attaché que Gœthe au monde réel, et sous ce point de vue nous lui devons des louanges. L'esprit de son temps le saisit vivement... Il écrivit pour les grandes idées de la Révolution ; il détruisit les bastilles intellectuelles, il travailla à ce grand temple de la liberté qui doit renfermer toutes les nations comme une même confrérie, il fut cosmopolite... Il est lui-même ce marquis de Posa, à la fois prophète et soldat, qui combat pour ce qu'il a prédit et qui porte, sous le manteau espagnol, le plus noble cœur qui ait jamais aimé et souffert en Allemagne. » La tendance révolutionnaire et cosmopolite de Schiller s'oppose à l'indifférentisme panthéistique de Gœthe : « Si Dieu est dans tout, il est absolument indifférent de s'occuper d'une chose ou d'une autre, de nuages ou de pierres antiques, de chansons populaires ou de carcasses de singes, d'hommes ou de comédiens. Mais Dieu est aussi dans le mouvement, dans l'action, dans chaque manifestation, dans le temps ; son souffle saint agite les feuilles de l'histoire, qui est le véritable livre divin, et c'est là ce que sentit et soupçonna Frédéric Schiller, et il écrivit l'*Emancipation des Pays-Bas*, la *Guerre de Trente Ans*, la *Pucelle d'Orléans* et *Guillaume Tell* ». Schiller est donc plus que

Gœthe capable de nous faire agir. « Les chefs-d'œuvre de Gœthe ornent notre chère patrie comme de belles statues décorent un jardin; mais ce sont des statues. On peut en devenir amoureux, mais elles sont stériles. Les poésies de Gœthe ne produisent pas l'action comme celles de Schiller. L'action est fille de la parole, et les belles paroles de Gœthe ne créent pas d'enfant, c'est la condamnation de tout ce qui est né seulement de l'art. » — Heine ne fait ici que reprendre avec plus de mesure, et dans une pensée cosmopolite, les arguments de Menzel en faveur de Schiller; mais à peine a-t-il écrit ces lignes que l'artiste se révèle à nouveau chez lui et condamne les Menzeliens. « En Gœthe je n'attaquai jamais le poète, mais l'homme. Je n'ai jamais blâmé ses ouvrages. » Et, de fait, Heine les admire tellement qu'il laisse entendre que Gœthe aurait pu être un Schiller s'il l'avait voulu, qu'il est en tout cas infiniment plus facile de créer « ces images idéales schillériennes si vantées » que de former « ces petites créatures pécheresses, mondaines et souillées » qui apparaissent dans les ouvrages de Gœthe. « En art, on réussit plus facilement à représenter le grand et le terrible que le petit et le plaisant. »

Heine, entraîné malgré lui à comparer à son tour Schiller et Gœthe, tient entre les deux la balance égale; au principe d'action schillérien fait contrepoids dans son estime l'art gœthéen. Pourtant, il est, au fond, disposé à préférer Gœthe. Ses disciples ne s'y trompèrent pas; et, changeant le sens des termes dont il se sert, ils arrivèrent à dire que celui des deux poètes « qui s'est le plus attaché au monde réel », ce n'est pas Schiller « le révolutionnaire », mais bien Gœthe « l'indifférent ». Le critique qui représente le mieux cette tendance nouvelle est Wienbarg, l'auteur des *Æsthetische Feldzüge* qui suivirent de près (en 1834) l'apparition de l'*Allemagne* de Heine.

Les griefs de Wienbarg contre Schiller ressemblent beaucoup à ceux de Börne. Schiller n'a pas trouvé entre la vie sociale et la littérature le lien nécessaire; sa poésie, c'était « la jeune fille d'une terre étrangère » (*Das Mädchen aus der Fremde*) qui vient on ne sait d'où et disparaît sans laisser de trace quand elle se retire; les Allemands lurent les poèmes de Schiller, virent Guillaume Tell sur la

scène et « continuèrent ensuite à parcourir les larges chemins depuis longtemps foulés par les Philistins » (p. 134). Il n'a pas agi fortement sur ses contemporains; il ne le pouvait pas, car sa morale, comme son esthétique, n'a point de contact avec la réalité. Wienbarg analyse alors la morale si admirée de Schiller, dans laquelle Menzel et Heine prétendaient trouver un principe d'énergie. Il la soumet à la critique, aussi sévèrement que Börne, mais avec plus de profondeur. Son attitude en face de Schiller et de Gœthe est analogue à celle que prendra Nietzsche cinquante années plus tard; elle vaut donc d'être considérée de près.

Les principes sur lesquels s'appuie Wienbarg pour juger Schiller sont tout helléniques. Il croit à la réalisation d'une harmonie entre le physique et le moral, au développement possible de toutes les facultés humaines dans une vie active et libre. Il n'admet ni loi morale abstraite et absolue, ni esthétique invariable : chaque peuple, chaque homme crée en se formant sa propre loi et la manifeste par la beauté de son caractère; le beau et le bien sont étroitement unis. Par suite il n'est pas, à l'avis de Wienbarg, de philosophie plus funeste que la doctrine kantienne toute pénétrée de principes chrétiens : le philosophe, qui a créé le beau nom d'« impératif catégorique », a donné à l'esthétique une situation très inférieure; tandis qu'il retraçait en couleurs brillantes la majesté de la loi, il plaçait le sentiment du beau « un peu au-dessus des forces animales de représentation » (voir la onzième leçon des *Æsthetische Feldzüge*); « la morale et l'esthétique n'ont dans la philosophie de Kant rien de commun l'une avec l'autre; le goût pour le bien et le bon goût sont absolument étrangers l'un à l'autre »; « le bien est un devoir, une obligation, une loi morale, à laquelle la volonté doit se plier et se soumettre, sans jouir de la bonté ni de la beauté de l'acte; un plaisir qui précède l'acte ou l'accompagne est suspect, car plaisir et amour sont des sources troubles, et seules les tables de pierre de la loi préservent le monde de la décadence morale ». Or, le défaut le plus grave de Schiller c'est de s'être laissé dominer par la philosophie kantienne. Non qu'il l'accepte de bonne grâce et sans réserve; il y a beaucoup en lui de la pensée hellénique; mais « il n'a pas tiré cela au clair »; il

reste comme suspendu entre l'art grec et la philosophie du nord. Parcourez seulement ses poésies lyriques et surtout ses traités esthétiques : en maint endroit, la beauté paraît n'être qu'un jeu en face du sérieux de la législation morale; très souvent, le plaisir est en lutte avec le devoir; à l'égard de l'amour même, qui est pour Schiller l'inclination la plus noble, celle qui se recommande le mieux au sentiment moral, l'homme doit être en défiance; il ne doit pas se hasarder avec un tel guide s'il n'en a pas en même temps un meilleur, ce qui veut dire : « que l'on n'aime pas sans l'impératif catégorique! » Sans doute la nature vraiment belle de Schiller triomphe parfois de la philosophie kantienne, mais il reste dans sa pensée une sorte de scission, et l'impression générale que produisent ses œuvres s'en ressent. Schiller n'a pas compris toujours que « pour les êtres qui pensent et agissent avec beauté le bien est complètement identique au beau »; il n'a pas senti qu'il ne peut y avoir lutte entre le principe esthétique et le principe moral que dans les âmes faibles. D'autres heureusement l'ont vu, parmi lesquels il faut citer avant tout Gœthe; et voici clairement exposée la raison profonde pour laquelle Wienbarg préfère Gœthe à Schiller : « Quand la vie est corrompue, quand de la beauté il reste l'art seulement, une morale surgit, laquelle combat d'autant plus inexorablement les restes des belles inclinations que celles-ci, privées de leurs liens avec la vie, sont trop souvent en danger d'appartenir au seul désir sensuel et d'être dégradées par un vil alliage. Personne, à de telles époques, n'a le vrai courage de s'abandonner à sa nature, comme si chacun craignait de se montrer dans sa nudité et de découvrir aux yeux du monde les ressorts lâches et impurs de sa vie intérieure. Mais plus pauvre, plus dénudé est l'intérieur, plus magnifique est l'appareil moral que l'on élève à l'extérieur, plus stoïquement on s'enveloppe dans le manteau du renoncement, plus dévotement on condamne la nature nue, plus humble et plus misérable on se sent en face de ce devoir élevé que l'on s'est créé et que l'on n'ose ni remplir, ni renier. La pauvre sensualité porte alors la responsabilité de toute faute; la beauté même qui n'est plus vivante à notre cœur devient la séductrice; mais la beauté devient aussi la conscience de Pilate, qui se lave les mains dans son innocence; elle

rejette toute faute sur les penchants indomptables, elle accuse aussi l'imagination, qui semble nous entraîner constamment par l'attrait de ses caprices effrénés à transgresser la loi morale. C'est ainsi que notre âme est représentée comme l'arène où combattent toutes les forces possibles, toutes les inclinations opposées, et au-dessus de cette mêlée, au-dessus des flots tumultueux se dresse, tranquille et grave, l'impératif catégorique qui lance le *quos ego*. Une telle représentation est juste en effet pour les temps que nous avons vécus; mais elle n'est pas, Dieu merci, naturelle et vraie, elle appartient au monde d'où elle est née, au monde de la faiblesse et des sentiments contraires à la nature. Formez-nous une race solide, rompez les liens coupables qui arrêtent l'effusion vigoureuse des belles inclinations et impulsions, délivrez le monde des péchés de la faiblesse, et voyez alors combien peu de débris il restera de votre morale actuelle dans la transformation de la vie, combien plus court et plus concis deviendra le chapitre des cas de collision entre la morale et l'inclination. Le défaut principal, fondamental, de notre morale, c'est de ne faire que nier, défendre, détruire, et de représenter, par contre, comme immoral, condamnable et criminel tout ce qui est penchant et amour. » Rares sont les hommes qui éprouvèrent le désir véritable d'une belle action, le dégoût de la laideur, et qui firent rentrer le beau et le laid dans la conception du bien et du mauvais. « Une telle nature, d'une beauté aussi robuste, était Gœthe. »

Nietzsche parlera de Gœthe dans les mêmes termes; il se montrera plus dur que Wienbarg à l'égard de la morale kantienne. Wienbarg, plus indulgent que ne le sera Nietzsche envers Schiller, reconnaît que le poète a hésité entre l'hellénisme et Kant. Il rencontre parfois dans ses ouvrages cette transformation des valeurs morales à laquelle il travaillait lui-même, et c'est pourquoi il reconnaît que son caractère est vraiment noble; mais il ne la rencontre que confusément, et c'est pourquoi il refuse à son œuvre toute portée sociale. Une imperfection de Schiller, selon lui, c'est l'inconséquence, le manque de cohésion : « Il n'y a pas de continuité dans ses œuvres, pas d'autre qu'un art qui devient toujours plus réfléchi et plus conscient. Ses drames ne montrent, d'une part, aucun enchaînement

intérieur, aucune unité organique, aucune histoire vécue de conceptions et de dispositions du cœur, d'autre part, extérieurement, aucun rapport avec les sentiments et les idées des contemporains. » Tout autre apparaît Gœthe; bien qu'il soit déjà loin de nous, il est plus que Schiller le représentant de son temps; *Götz*, *Egmont*, *Faust*, *Wilhelm Meister* indiquent l'époque de leur naissance, trahissent l'âge du poète et reflètent, à un moment déterminé, l'esprit des Allemands; chacun aurait pu se regarder dans ces drames et dans ces romans comme dans un miroir.

Ainsi, la valeur de Schiller est, vers 1835, bien réduite par la critique : on répète que sa nature est belle, mais on trouve que son art a quelque chose de formel et de traditionnel, que sa morale manque d'élévation et que son action politique est peu puissante; Gœthe semble plus moderne que lui. Ouvrons le livre de Gutzkow sur Gœthe (*Ueber Gœthe*, 1836); écrit manifestement sous l'influence de Wienbarg, il contient les mêmes reproches. Il n'y a pas d'unité dans l'œuvre de Schiller, pas de claire philosophie : « une tragédie paraît protester contre l'autre » (page 25); son âme noble, intrépide, lorsqu'elle tenta de créer, n'était nourrie ni d'idées ni de faits; dans chaque drame qu'il composait il employait tout entière la matière dont il disposait; à la fin du dernier acte, son esprit était comme épuisé; pour qu'il pût entreprendre un nouvel ouvrage il lui fallait une matière et comme une pensée nouvelles. Ce n'est pas là, semble-t-il, la marque du génie; un génie existe par lui-même, il apprend beaucoup (combien Gœthe n'a-t-il pas appris de choses?), mais un livre ne fait pas en lui une révolution; or, on vit Schiller raconter parfois à ses amis qu'il était après une lecture devenu un tout autre homme. Il est donc difficile de tirer de l'œuvre de Schiller une harmonie de principes, une philosophie de la vie et de l'univers. « Dans tout Schiller il y a des sentences sans nombre, mais à peine une maxime » (p. 27); « c'est un caractère sans philosophie ». Il ne se dégage de tous ses écrits « qu'un malaise indéfini, vide, effrayant en présence de la société » (p. 114).

L'opinion de Gutzkow est ici toute voisine de celle de Wienbarg, mais elle a le défaut d'être moins bien fondée et beaucoup plus sévère. Gutzkow, qui prend dans ce livre la défense de Gœthe, se

laisse entraîner par les adversaires de Schiller; il fut plus juste en d'autres occasions. A vrai dire, il aimait Schiller pour ses audaces révolutionnaires et se sentait tout proche de lui par sa conception de la liberté humaine. Il lui rendit hommage plus tard, lorsque dans la préface de *Wullenweber* il déclara que personne depuis Shakespeare n'avait réussi le drame historique comme l'auteur de *Wallenstein*; et nous verrons plus loin qu'il sut prononcer en 1859 des paroles dignes de Schiller.

Tous les jugements que nous avons présentés résument une impression d'ensemble sur Schiller. Son œuvre a pu être approfondie, elle n'a pas été étudiée dans le détail, elle n'a pas non plus été rapprochée de sa vie; *Guillaume Tell*, en dépit de l'ordre chronologique, est cité à côté de *Don Carlos*, et l'on glane çà et là dans les essais et traités d'esthétique. Laube, le premier parmi les écrivains de la Jeune Allemagne, entreprit dans sa *Littérature allemande* (*Geschichte der deutschen Literatur*, 1840) de faire quelques groupements dans les écrits de Schiller. Mais cette fois encore l'ordre fut bien arbitraire, et Schiller fut plus interprété qu'expliqué.

Lorsqu'il entreprit sa *Littérature allemande*, Laube était ainsi que Schiller un apôtre de la liberté religieuse et de la liberté du cœur, toutefois sans les audaces révolutionnaires d'un Posa. Les préoccupations artistiques l'emportaient dans son esprit sur les tendances politiques; il aima Schiller, mais avec des réserves et comme une sorte de crainte. Schiller n'est pas une véritable nature d'artiste, écrit-il (*Deutsche Literatur*, tome III, pages 3-82); les poèmes ne jaillissaient pas de sa pensée, il les taillait dans la pierre, comme un Titan, puissamment et lentement. Pourtant, Schiller est en esthétique un tyran (*ästhetischer Tyrann*); il y avait en lui des traces du pire fanatisme (*Spuren des ärgsten Fanatismus*); ce fut un esprit héroïque qui fit effort pour s'élever jusqu'à la beauté harmonieuse et qui allait peut-être l'atteindre quand la mort vint prématurément l'enlever. « S'il n'avait pas connu Gœthe, il aurait été son ennemi mortel, car son génie idéaliste, armé d'un fanatisme qui n'était retenu que par le lourd frein de la moralité, était juste le contraire du génie gœthéen. » L'esclavage intellectuel qui pesa sur lui dans sa jeunesse accrut le besoin qu'il avait de liberté et ne permit pas à son talent de se

développer avec calme; il rejeta d'un coup toutes les lois sociales et religieuses et crut longtemps que toute vertu morale était disparue du monde. Plus il souffrit dans son aspiration vers l'idéal, plus il eut soif d'activité, et cela explique « son fanatisme »; il méprisait une demi-vertu et trouvait dans les vices qui prouvent de la volonté une plus grande disposition à la vraie liberté morale; s'il n'avait pas été grand poète il aurait été un homme politique infatigable, à moins qu'une forteresse n'eût arrêté sa destinée.

Tout ce qui précède ressemble plus à un blâme qu'à un éloge. Mais voici maintenant quelques observations qui montrent quel est, aux yeux de Laube, le véritable intérêt de l'œuvre de Schiller. Il revient en maint endroit sur ce qu'il appelle la sensualité (*Sinnlichkeit*) de Schiller, prenant ici le mot de sensualité dans son sens le plus large; il cite *die Freigeisterei der Leidenschaft*, *die Resignation* et *Männerwürde*; il rappelle que Don Carlos ne reconnaît pas les lois du mariage. Schiller, dit-il, demande que les joies du corps et celles de l'esprit soient unies sur cette terre; il réclame de Dieu de la joie, beaucoup de joie, car l'homme n'a, s'il renonce, aucune compensation et ne peut espérer dans l'autre monde aucune joie sensuelle. Laube insiste aussi sur le cosmopolitisme et sur le protestantisme de Schiller; il oppose l'un au patriotisme des Souabes, l'autre au romantisme catholicisant : « C'est un idéal bien mesquin que de n'écrire que pour une nation (*Rheinische Thalia*) ». Quant au protestantisme, il n'est qu'un premier acte historique du grand drame qui se développe peu à peu : « Schiller fut le prophète de la loi kantienne, qui marque un deuxième stade de la réforme ».

Sur la dernière partie de la vie de Schiller, Laube passe assez rapidement; si ses goûts artistiques le portent à préférer les œuvres de cette période, il comprend beaucoup moins le poète assagi qui « impose lui-même des chaînes à son esprit révolutionnaire ». Laube a bien eu l'intuition du Schiller jeune et hardi; il n'a nullement pénétré dans la pensée de l'auteur de *Wallenstein*. C'est ce qui explique et le fond et la forme des deux drames que Schiller lui inspira : *die Karlsschüler* et *Demetrius*. Le véritable commentaire des *Karlsschüler*, ce sont les pages de la *Deutsche Literatur* que nous venons de résumer; tout ce qui, dans l'ouvrage de critique, était ana-

lysé, devient vivant, concret, agissant, porté sur la scène avec une fougue que Laube n'a peut-être jamais dépassée; il n'est pas jusqu'à la phrase déclamatoire de Laube qui ne convienne ici au Schiller démoniaque, idéaliste et révolutionnaire qu'il retrace. Aujourd'hui que l'on connaît mieux certains détails de la vie de Schiller, on peut contester que le poète jeune ait été exactement dans la réalité ce qu'il paraît être dans les *Karlsschüler*; mais on concédera qu'il est sur la scène tel qu'on pouvait l'imaginer au temps de Laube, d'après ses premiers ouvrages. Je parlerai bien différemment de *Demetrius*. Autant Laube a senti le Schiller jeune, autant il a méconnu le Schiller à la pensée réfléchie. Ce qui fait l'intérêt dramatique du Démétrius de Schiller c'est que, ayant pris les armes parce qu'il se croit l'héritier légitime des tzars, il combat encore lorsqu'il sait que la naissance ne lui donne aucun droit à la couronne: sa nature est complexe, comme celle de Wallenstein : « un élément terrible le trompe qu'il ne domine pas » (Schiller, *Demetrius*) Le Démétrius de Laube, au contraire, est un héros déclamatoire et bon, une pâle copie des personnages schillériens de la première manière, un Posa sur le trône, beaucoup trop noble pour le peuple qu'il veut gouverner : quand il apprend qu'il est un faux Dmitri, il s'offre lui-même à la mort, « afin de ne pas devenir l'instrument d'une monstrueuse imposture ».

C'était donc le Schiller des *Brigands*, de *Fiesque*, de *Don Carlos* qui était resté présent à l'imagination de Laube. Et de même Mundt qui donne à Schiller une large place dans sa *Littérature du Présent* (*Geschichte der Literatur der Gegenwart*, 1842), n'a guère su apprécier en lui que l'héritier des « *Stürmer und Dränger* ». Schiller, dit-il, nature trop subjective, n'a pu jamais combler l'abîme qui sépare l'idéal de la réalité; et cela donne à sa poésie une rudesse qui se traduit tantôt par le sublime, tantôt par le trivial. Il était foncièrement allemand, maladivement allemand; il représentait le caractère populaire avec son enthousiasme et sa profondeur de douleur. Aussi est-il devenu populaire plus qu'un autre poète ne l'a jamais été. Ses premiers drames contiennent toutes les luttes de la vie allemande, tous les intérêts en jeu : d'un côté une individualité qui puise en elle-même son droit d'être, d'agir et d'aimer, de l'autre

un monde séparé par des classes et ne vivant que de privilèges. Il y avait dans ses drames une merveilleuse force naturelle (*Naturkraft*), un instinct véritablement génial; aucun poète n'a donné, à ses débuts, des preuves de talent plus puissantes. Plus tard, et surtout sous l'influence de Gœthe, il éprouva le besoin d'une culture plus artistique; la réflexion l'emporta sur le penchant instinctif, idéaliste et titanesque. On vit dans ses œuvres apparaître, à la place de l'éloquence, un art déclamatoire qui ne dédaignait aucun ornement, à la place d'une tendance idéaliste révolutionnaire, une préoccupation morale. « Nous devons mille fois regretter » que Schiller ait ainsi transformé « ce qu'il y avait de meilleur en lui ». Son pathétique devint de la rhétorique, sa flamme ne fut plus qu'une lueur brillante dont l'éclat n'était pas toujours pur; les couleurs vives dont il revêtait autrefois ses conceptions humanitaires, il les prêtait maintenant à des dogmes catholiques et mystiques; tout élément lui semblait bon, pourvu qu'il produisît un effet théâtral.

*
* *

Il y a dans ces pages de Mundt beaucoup de parti pris; et de même il y en a dans tous les jugements de la Jeune Allemagne sur Schiller. Il était naturel qu'il en fût ainsi à une époque troublée où chacun, en parlant du poète idéaliste, exprimait ses propres aspirations. Nous avons donc aperçu chez Menzel le spiritualisme chrétien, chez Börne le radicalisme politique, chez Heine (le plus juste de tous peut-être) le cosmopolitisme et le besoin de liberté, chez Wienbarg l'hellénisme opposé au kantisme, chez Gutzkow le désir d'unir étroitement la littérature et la vie sociale, chez Laube les revendications du cœur et de la chair, chez Mundt l'admiration du génie impulsif et titanesque. Mais quelle que soit la préoccupation particulière de chacun de ces écrivains, quelles que soient les louanges ou les critiques qu'ils ont adressées à Schiller, on reconnaîtra que leur horizon est resté large : s'ils n'ont pu embrasser tout l'œuvre de Schiller, ils en ont bien vu tout au moins une partie; ils n'ont jamais cherché à réduire sa pensée; ils ne se sont pas servis de lui pour défendre des intérêts étroits de famille, de religion ou de nationalité. Comme dans les œuvres de Schiller, il passe dans les écrits de

la Jeune Allemagne un souffle d'humanité. La Jeune Allemagne est toute pénétrée de la pensée du poète; elle l'a recueillie presque inconsciemment et comme un héritage; partout on sent en elle, malgré la rudesse de certaines attaques, une sympathie profonde pour l'héroïsme et l'idéal schillériens. Elle fut une sorte de *Sturm und Drang* nouveau, différent du *Sturm und Drang* du XVIIIe siècle, plus clair en ses pensées, plus désireux d'une réalisation rapide; aussi, tout en continuant le mouvement révolutionnaire que Schiller semblait personnifier, il lui arriva de le blâmer. Presque tous les reproches que la Jeune Allemagne adresse à Schiller peuvent se réduire à celui-ci : il est regrettable que Schiller n'ait pas marché plus sûrement ou plus longtemps dans la voie qu'il avait lui-même tracée. Börne s'étonne qu'une nature aussi noble ait pu créer un « Philistin » tel que Guillaume Tell, mais il reconnaît que *Guillaume Tell* est un des meilleurs drames allemands. Wienbarg voudrait que Schiller fût resté plus hellénique et plus dédaigneux d'une morale spiritualiste; Laube a, malgré lui, été conquis par le Schiller des *Brigands*; les œuvres de la seconde partie de la vie de Schiller paraissent à Gutzkow et à Mundt moins claires, moins franches de pensée et d'allure. Il serait facile de montrer ce qu'il y a d'injuste et souvent de contradictoire dans ces opinions de la Jeune Allemagne, et pourtant on retrouverait toujours en elles une part de vérité. Cette critique, toute imparfaite qu'elle paraisse, est, par sa spontanéité et sa liberté, souvent plus instructive que le concert d'éloges des orateurs de 1859; sa sévérité, alliée à beaucoup d'estime, nous est un gage de sa sincérité.

La Jeune Allemagne eut d'ailleurs un écho en 1859. Gutzkow nous a laissé dans un de ses livres (*Die schöneren Stunden*, 1869) le discours qu'il prononça pour l'anniversaire de Schiller. Il a cédé en cette occasion, cela est visible, à l'entraînement national-libéral; toutefois, il n'a loué dans Schiller que les hautes vertus que la Jeune Allemagne avait reconnues en lui ou réclamées de lui, celles que Ed. Schröder se plaît à relever aujourd'hui; il a bien fait ressortir ce qui caractérise sa personnalité. Schiller est le favori du peuple allemand, disait-il; c'est qu'il est allemand, tout à fait allemand en son être le plus intime, même quand il est cosmopolite. L'Allemand

l'aime parce qu'il peut s'exalter (*schwärmen*) avec lui, et parce qu'il sent en même temps en lui une force active et libératrice. Ce que l'on admire dans Schiller, ce n'est pas son talent (car il y en a de plus grands), mais le « travail de ce talent »; ce n'est pas ce qu'il y a d'origine divine dans sa nature, ce qui lui fut donné à sa naissance, mais l'effort humain qu'il a su ajouter; ce n'est pas ce que les puissances célestes lui donnèrent de leur immortalité, mais ce que lui, mortel, au sacrifice de sa vie, a pu leur arracher. La force que recélait son corps fragile, l'énergie de sa volonté, le sérieux de ses convictions, voilà ce qui toujours lui gagna tous les cœurs. Il fut l'éducateur de son peuple, et il le restera longtemps.

Ces quelques lignes de Gutzkow révèlent l'harmonie de sentiments qu'il y avait entre lui et l'écrivain dont il parle. C'est aussi par un hommage à Schiller que se termine l'un de ses derniers livres, une sorte de journal où il nous laissa à la fin de sa vie ses pensées les plus intimes (*Vom Baum der Erkenntniss*, 1858). Lorsque Schiller fut porté dans la tombe, écrit Gutzkow, bien peu de personnes, une vingtaine, accompagnèrent son cercueil; c'étaient de simples citoyens, des fonctionnaires modestes. Tout dormait quand la torche prit la tête du convoi; point de chants, point de pompe religieuse ou militaire, point de foule populaire. Au moment où le cortège déboucha sur la place de l'église collégiale, un inconnu s'y joignit, qui resta voilé et disparut sitôt les funérailles terminées. Était-ce Gœthe, cet inconnu? Était-ce Charles-Auguste? Était-ce Charles de Wolzogen?... C'était plutôt le génie du peuple allemand qui, sous une forme terrestre, rendait à Schiller ce dernier honneur! Il venait réparer les oublis, les fautes d'omission que l'humanité ne commet que trop souvent envers ses prêtres et ses prophètes : « Seules ces statues nous émeuvent et nous élèvent l'esprit, sur le socle desquelles nous croyons lire cette inscription : consacrée à l'esprit infatigable, qui, créant toujours à nouveau, ne s'arrêtant jamais longtemps à ce qu'il venait de produire, n'a jamais pu trouver, dans les jours qu'il vécut, le loisir et le bonheur de se reposer au milieu de ses œuvres, et d'entendre combien elles sont aimées et admirées. »

J. Dresch,
Professeur au lycée Lakanal (Sceaux, Paris).

VIII

SCHILLER ET HEBBEL

« Il faut toujours considérer Schiller dans ses tentatives particulières si l'on ne veut pas devenir injuste envers lui [1] » [T., I, 1147]. L'histoire des rapports de Hebbel avec les œuvres de Schiller me paraît se résumer dans cette remarque du « Journal » du mois de mai 1838. Il n'est pas malaisé de découvrir des points de contact entre les deux dramaturges, mais il est remarquable que chaque fois Hebbel s'éloigne bientôt de Schiller et découvre dans son œuvre un manque essentiel. Hebbel reconnaît lui-même que « Schiller a agi sur lui dans sa jeunesse plus que tout autre poète » [T., IV, 5765]. Les premiers essais lyriques de Hebbel en 1829-1830 portent l'empreinte de Schiller; parmi ses premiers essais dramatiques, « Mirandola » [1830] se rattache pour la forme et le fond aux « Räuber », « der Vatermord » [1832], à la « Braut von Messina » [2]. Mais les essais dramatiques ne vont pas au delà de quelques pages et, dès 1831, la première poésie que Hebbel lise d'Uhland est pour lui la révélation du « simplement humain » dans le lyrique et l'affranchit à jamais de l'influence de Schiller sur ce terrain [3] [T., I, 136]. A Munich Hebbel songe à une nouvelle « Jungfrau von Orleans » [janvier-juin 1838] et loue la tragédie de Schiller comme « une grande œuvre poétique » [T., I, 681; — Bw., I, 56]; en creusant ce thème il trouve une des idées fondamentales de « Judith » [1839]. Mais de la tragédie projetée il n'écrit pas une ligne et à côté des

1. T. : *Tagebücher*, éd. R. M. Werner, 4 Bde. — W. : *Werke*, éd. R. M. Werner, 12 Bde — Bw. : *Briefwechsel*, éd. Bamberg, 2 Bde — Nachl. : *Nachlese*, éd. R. M. Werner, 2 Bde.

2. Pour le détail, cf. Fries : *Vergl. Studien zu Hebbels Fragmenten* [Berliner Beiträge zur rom. und germ. Philologie von Ebering, XXIV].

3. Sur le lyrisme de Schiller, cf. W., X, 377; 385-7; XII, 70-71; 175-6.

jugements élogieux on en trouve de singulièrement durs; l'héroïne de Schiller est un « paon » [Bw., I, 45], elle sort d'un « musée de figures de cire », la pièce est une « perpétuelle déclamation » [Bw., I, 37], et s'il rétracte ce jugement c'est pour affirmer que l'idée de sa tragédie n'aurait pas la moindre ressemblance avec celle de Schiller, « ce à quoi elle ne gagne rien, mais aussi ne perd rien » [Bw., I, 56]. Les « Dithmarschen » [1840] sont comme « Tell » la lutte d'un peuple pour sa liberté [pour le détail, cf. Fries, *loc. cit.*], mais ils restent une esquisse et plus tard Hebbel doutera fortement que l'on puisse faire d'un peuple le héros d'une tragédie [W., X, 406]; si les Suisses de Schiller font bonne figure « c'est grâce au feu de Bengale dont l'auteur n'était point avare ». « Maria-Magdalena » est une « tragédie bourgeoise » comme « Kabale und Liebe »; on peut retrouver le père Miller dans maître Antoine et d'autre part O. Ludwig remarque que Schiller a si bien su tirer du sujet tout ce qu'il renferme que l'on ne peut traiter un thème semblable sans avoir l'air d'être son débiteur, « par exemple l'histoire d'Agnès Bernauer » [1]. Mais O. Ludwig reconnaît lui-même en un autre endroit [2] que cette histoire renferme à la fois un drame bourgeois et un drame historique et Hebbel n'a considéré que le second point de vue [« Agnes Bernauer, ein deutsches Trauerspiel »]. « Maria-Magdalena » rompt consciemment avec la tradition de « Kabale und Liebe ». La décadence du drame bourgeois, dit Hebbel, vient de ce qu'on l'a fabriqué de pièces et de morceaux, au moyen de toutes sortes d'éléments extérieurs à son essence « et principalement en le fondant sur un conflit de la bourgeoisie avec les classes supérieures dans les affaires d'amour » [W., XI, 62]. Si l'on veut ramener la tragédie bourgeoise moderne, dit-il ailleurs, à « Kabale und Liebe », il suffit d'un pas de plus pour considérer Shakespeare et Schiller lui-même comme les successeurs de Thespis [W., XII, 258]. La morale bourgeoise glorifiée dans Schiller comme représentant la vertu, l'idéal, l'avenir, est condamnée dans Hebbel comme une doctrine étroite, oppressive et arriérée qui se détruit elle-même [3].

1. Otto Ludwig, *Gesammelte Schriften* hrsg. von A. Stern und E. Schmidt, Leipzig, 1891, Bd. V, p. 292.
2. *Ibid.*, p. 344.
3. Cf. A. Eloesser, *Das bürgerliche Drama*, Berlin, 1898 [Schluss].

Je ne doute pas que « Wallenstein » n'ait eu une influence sur Hebbel; non seulement il a pu apprendre du « Camp » qu'il a toujours loué sans réserves [T., IV, 5769; W., XI, 207], comment se traitent les scènes populaires auxquelles il attachait la plus grande importance, mais la pièce elle-même, comme j'aurai l'occasion de le répéter, repose sur un problème purement hebbélien. Et cependant non seulement Hebbel critique des détails dans les deux autres parties de la Trilogie, par exemple l'épisode « ridicule » de Max et de Thécla, « deux tourtereaux qui se becquètent pendant un orage » [W., X, 372], mais il trouve dans l'ensemble « un manque complet d'idée » [T., III, 3889]; selon lui « cette tragédie a allumé le feu d'artifice de farfadets de la Schicksalstragödie » [T., I, 1029]. Enfin Hebbel laisse comme Schiller un « Démétrius » inachevé ; à dix-huit ans déjà il avait songé à ce sujet [T., IV, 5620; N., II, 109]. Il admire, dit-il, le fragment de Schiller et l'a toujours compté parmi les meilleurs écrits de ce poète, mais il ajoute aussitôt qu'il ne peut cependant pas en utiliser un seul vers [Bw., II, 473]. Il a à peine le droit de parler pour sa tragédie de l'idée fondamentale de Schiller [Bw., II, 344]. Dans tout le cours de sa vie, Hebbel témoigne souvent de son admiration pour Schiller « dont le talent fut si grand qu'il a su tirer un effet dramatique même de ce qui va contre la nature » [T., I, 1537]; il suffit de lire son article sur la correspondance de Schiller et de Körner [W., XI, 90-197]. « Don Carlos » produit sur lui « une impression étonnante de puissance » [T., II, 2966]. Il reconnaît l'action de Schiller sur la nature allemande, « un Allemand grandit sous l'influence de Schiller et par cette influence » [T., III, 3500] « Tell » est « le plus beau testament que Schiller ait laissé à sa nation » [W., XI, 196]. Mais d'autre part presque chaque tragédie de Schiller a été caractérisée au moins une fois par quelque mot dur de Hebbel; j'ai déjà parlé du « feu de Bengale » de « Tell » et des appréciations sur « Wallenstein ». « Kabale und Liebe » est d'un « néant sans limites » [T., III, 4106]; de « Don Carlos » on ne peut louer que des détails [T., I, 102]. Dans « Marie Stuart » Schiller a spéculé sur des mouchoirs trempés de larmes [T., III, 3994]. La « Jungfrau von Orleans » est une « énorme erreur » [T., III, 4221], elle fait l'effet « d'un pommier auquel on a accroché des raisins »

[W., XI, 192][1]. La « Braut von Messina » est absolument dépourvue d'idées et de sens [T., II, 3099]. Quant aux jugements généraux, on peut voir par exemple que, si Schiller a été plus goûté que Göthe par ses contemporains, cela prouve simplement que la « phrase » a plus de succès que la « chose » même à laquelle cependant elle peut servir tout au plus d'enveloppe » [T., IV, 5616; II, 2265]. Et enfin si l'on veut comparer les deux plus grands poètes de l'Allemagne, on peut parler du « génie » de Göthe, mais seulement du « talent » de Schiller [T., III, 4353].

Ceci peut servir à montrer que Hebbel était loin de considérer Schiller avec une admiration sans réserves. Il s'agit maintenant de démêler dans l'attitude hésitante de Hebbel les raisons de l'éloge aussi bien que celles du blâme et l'étude de quelques jugements plus étendus sur diverses pièces de Schiller peut d'abord nous y aider.

Le sujet de « Don Carlos », dit Hebbel, si on écarte le drame d'amour qui s'y trouve mêlé, se présente comme la lutte entre une forme politique existante, le régime de Philippe II et de l'Inquisition, et un idéal politique qui commence à poindre et se personnifie dans Don Carlos, le représentant des idées libérales [T., II, 2966]. Nous nous trouvons donc devant une de ces crises historiques qui selon l'esthétique de Hebbel, sont le sujet même du drame, car si, d'après la théorie fondamentale qu'il a exposée en maints endroits, l'idéal du dramaturge est de donner dans l'ensemble de son œuvre une histoire de l'humanité, il ne peut le faire qu'en « mettant sous nos yeux la dissolution ou la condensation insensible des formes politiques et religieuses de l'univers » [W., XI, 5] dans des crises historiques décisives comme celle que traverse ou est censée traverser l'Espagne [et plus généralement le monde civilisé] à cette époque et de ce point de vue. Don Carlos est un de ces caractères qui unissent les périodes « comme des points organiques de transition » [W., XI, 35]. Mais alors la catastrophe, la mort du héros doit être « intérieure, se déterminant elle-même avec nécessité », car un individu qui appartient à l'histoire de l'humanité ne peut

1. Cf. O. Ludwig, V, 323 : « un produit de Schiller est un arbre de Noël ».

être enlevé à sa haute mission que si la puissance suprême, au moment où elle s'interpose entre lui et son but, nous montre « dans l'individu le point gâté qui le rendait incapable de remplir réellement ce but, et en dehors de l'individu un autre agent de réalisation qui le rend superflu ». Don Carlos devait périr par une insuffisance interne; pour lui, comme pour tout caractère dramatique, « sa mort devait être posée avec sa naissance même » [T., II, 2776]. Au lieu de cela il disparaît par un accident et « ce n'est pas tragique,... c'est mesquin, affreux, absurde »; c'est introduire le hasard dans la tragédie au lieu de la nécessité et c'est manquer irrémédiablement la solution du problème.

Dans « Wallenstein », dit Hebbel [T., III, 3889], « le problème est la discordance entre un régime politique existant et un individu de génie qui, dans le développement de son individualité, s'élève au-dessus de ce régime; ce problème ne peut être résolu que si l'on voit poindre dans cet individu une forme politique supérieure à celle qu'il tend à dissoudre ». Nous voici donc ramené au thème de « Don Carlos », au conflit de deux états historiques de l'humanité, de deux moments de « l'Idée ». Et en même temps la pièce est entièrement conforme à la formule essentielle de la dramaturgie de Hebbel : « la lutte et la défaite de la volonté individuelle sans mesure qui a engagé le combat avec la loi de l'univers ». « Mais, ajoute Hebbel, non seulement Schiller n'a pas résolu ce problème; il ne l'a même pas nettement formulé. » En effet, des deux éléments en conflit, l'un, l'État, est déplorablement représenté par Questenberg et c'est à l'État cependant que Wallenstein, « l'individu de génie qui s'est développé au delà de la mesure permise, doit tomber en sacrifice » [W., XI, 208]. Et, d'autre part, les nombreuses critiques qu'Hebbel adresse au caractère de Wallenstein lui-même se résument en ceci, que c'est une figure absolument sans consistance et sans individualité; c'est un héros « qui ne fait rien, qui raisonne seulement sur ce qu'il pourrait ou voudrait faire;... la seule fois où il agit, il est poussé presque comme un pion sur l'échiquier » [IX, 397]. Mais alors le problème disparaît puisque l'individu n'a pas en lui cette énergie démesurée qui, en l'entraînant au delà des limites permises, ouvre le conflit dramatique, puisque, au contraire, « il se fond presque

dans la grande masse de ceux qui dépendent purement du hasard » [W., IX, 397]. Ici, en effet, comme dans « Don Carlos », c'est le hasard qui amène la catastrophe, puisque le caractère du héros ne peut suffire à faire son destin. Ce qui devait être seulement un trait dans la peinture du milieu historique, les croyances de l'époque à l'astrologie, aux rêves, devient un motif et un motif essentiel, car sur lui se fonde la confiance de Wallenstein dans Octavio, confiance qui amènera sa perte [W., XI, 208]. C'est ainsi que l'on peut parler de la « complète absence d'idées » dans une pièce dont les données étaient cependant celles du problème dramatique par excellence selon l'esthétque de Hebbel [T., III, 3889] et qui pourtant n'a fait d'après lui qu'ouvrir la série des Schicksalstragödien » [T., I, 1029].

La formule du problème commun à la « Jungfrau von Orleans » et à « Judith » est consignée par Hebbel dans son « Journal » au mois de septembre 1836, à un moment où le sujet flottait dans son esprit sans avoir encore pris forme. « Un charme enferme la femme dans le cercle le plus étroit : quand l'oignon d'où sortira la fleur fait éclater le vase, il dépérit » [T., I, 366]. Le « motif tragique » que Hebbel signale plus tard dans l'histoire de Jeanne d'Arc [T., I, 1011] a reçu son illustration dans « Judith » : la divinité, lorsqu'elle se permet une intervention arbitraire dans l'ordre nécessaire de l'univers, ne peut ensuite sauver l'individu qui lui a servi d'instrument de l'écrasement par cette même nécessité. Hebbel trouvait l'idée déjà clairement indiquée chez son prédécesseur; aussi a-t-il jugé la « Jungfrau von Orleans » « la plus grande conception consciente de Schiller » [T., III, 4683]. « La motivation en est profonde comme un abîme... et la structure inébranlable » [W., XI, 283 sqq.]. « La construction architectonique ne peut en être assez admirée » [W., XII, 258] : un peuple dans une situation désespérée et qui ne peut être sauvé que par un miracle; le ciel qui pour ce miracle choisit par une intention profonde précisément la créature la plus faible, la femme; enfin l'individu « qui, placé pour un instant au-dessus du cours naturel des choses, entre par le fait même de son action dans un conflit avec lui-même qui le replace de nouveau sous l'empire de cet ordre naturel « quand il atteint le terme de sa carrière » [W., XI, 283 sqq.].

Mais Schiller, après avoir si bien posé les données du problème, n'a pas su le résoudre. « Le drame devait être absolument psychologique et par là même il dépassait la portée de Schiller » [W., XI, 192]. Dans Hebbel, Judith va vers Holopherne, se donne à lui et le tue, sans réfléchir, avec une décision terrible; elle sent un instant le vertige qui la saisit, mais elle invoque le Dieu de ses pères, « pour ne pas être forcée de vénérer ce qu'elle abhorre », pour avoir la force de ne regarder ni à droite ni à gauche, mais seulement son but devant elle; « elle se précipite dans l'abîme les yeux ouverts comme une somnambule »; c'est après le meurtre seulement que la conscience lui revient, et dans ce moment même elle retombe sous les lois de la nature; elle reste écrasée sous l'horreur de son action surhumaine. Schiller n'a pas su donner à son héroïne cette inconscience : Jeanne devait être « une jeune fille noble et simple qui, après que Dieu a accompli un miracle par son faible bras, recule en frissonnant devant elle-même comme devant une sombre énigme » [Bw., I, 45], « dans aucun cas elle ne pouvait réfléchir sur elle-même » [W., XI, 192] et pourtant, dans Schiller, elle ne fait que donner le résultat de ses réflexions en déclamations interminables; rien ne lui manque davantage que la « naïveté » et celle-ci était cependant « indispensable » [W., XI, 192]; « l'héroïne flotte dans l'air »; ses actions et sa conduite supposent un caractère autre que celui qui lui est attribué. Ici, comme dans « Don Carlos », comme dans « Wallenstein », Schiller, par insuffisance psychologique, n'a pas su transporter le problème dans la vie; « au lieu du cercle il n'offre que la facette »; sa poésie sort purement de la pensée, reste abstraite, sans contact avec la réalité; elle n'est pas comme toute véritable œuvre d'art un mystérieux et insondable symbole; au lieu de l'énigme qui seule nous intéresse, c'est la solution nue; au lieu de la chose même ce sont des déclamations sur la chose [T., II, 2265]. Par suite Schiller ne nous donne pas ce qu'offrait pourtant l'idée de sa tragédie, un aperçu sur la racine même de toute réalité, sur la nécessité mère de l'univers, « sur l'ordre éternel de la nature que la divinité elle-même ne peut troubler sans être forcé de l'expier » [T., I, 1011].

Dans la « Jungfrau von Orleans », dit Hebbel, on voyait au moins

ce que voulait Schiller; mais dans la « Braut von Messina » il est impossible de découvrir la moindre trace d'idée [W., XI, 193-6; T., II, 3099]. « Le destin y joue à colin-maillard avec les hommes. » Tous les personnages sont innocents et doivent cependant être causes, agents ou victimes des faits les plus effrayants, le tout à la suite d'une malédiction ancienne qui s'accomplit après la mort du vrai coupable. Non seulement une malédiction qui va à l'encontre de la raison et de la loi morale est pour nous modernes quelque chose d'absurde, mais elle n'est pas même antique. Car les fils d'Œdipe sont coupables et la Némésis les aurait atteints même sans la malédiction de leur père. Et, d'autre part, la malédiction du roi Lear n'apparaît pas non plus comme douée d'une puissance occulte et surnaturelle, mais ses filles périssent par leurs fautes mêmes telles qu'elles sortent peu à peu l'une de l'autre en une chaîne strictement continue. Dans Sophocle comme dans Shakespeare nous voyons à l'œuvre la loi morale universelle : la révolte de l'individu contre cette loi engendre elle-même son châtiment, sans l'intervention de quelque autre puissance. Mais dans la « Braut von Messina » Hebbel, en dépit des « subtilités » des commentateurs, s'est toujours refusé à découvrir une « faute tragique » [W., XII, 258]. « Il ne reste qu'une anecdote repoussante et terrifiante qui, bien loin de mettre sous nos yeux les lois éternelles du monde moral, nous ferait plutôt craindre leur impuissance momentanée. » « Tout arrive sans but comme sans raison »; ici plus que dans toutes les pièces antérieures de Schiller, le destin des personnages est, pour employer une expression de Hebbel en un autre endroit, « un destin de jeu de cartes, une brutale et arbitraire combinaison du hasard » [T., I, 1471]. Or cela est inadmissible dans la tragédie, car « le hasard avec le glaive dans la main, le destin qui joue à colin-maillard nous rend fous » [*ibid*].

J'ai déjà cité les passages où Hebbel déclarait se séparer complètement de Schiller dans la composition de son « Démétrius » [Bw., II, 473; 344; cf. encore 496], et il donne très nettement ses raisons. « Pour Schiller, ici comme partout, tout est posé d'avance et il ne s'occupe jamais de mettre à nu les racines des hommes et des choses... [Hebbel cite les caractères de Marina et de Marfa]... il

laisse la tempête se déchaîner dès le début dans sa tragédie avec une violence élémentaire; je cherche à la faire naître de souffles légers comme une haleine » [Bw., II, 473]. Et à Glaser qui lui écrivait que Schiller n'avait vu dans le milieu russe qu'un décor : « C'est le monde slave immense et cependant plein de divisions intérieures qui peut seul fournir l'humus de mon drame, Schiller au contraire n'a été intéressé sans aucun doute que par le côté universellement humain de l'événement. » [Bw., II, 344]. C'était revenir sur un point que Hebbel avait depuis longtemps critiqué dans Schiller : il avait reproché une fois à « Wallenstein » et à « Tell » dont l'action se passe en Allemagne [car on peut y faire rentrer la Suisse] de n'être pourtant pas du « drame allemand », de ne pas sortir « des veines de la nation » [W., X, 371-2]. Dans « Wallenstein » « la guerre de Trente Ans montre un œil de temps en temps quand le duc est à bout de sentences »; dans « Tell » les faits mis en scène sont contingents, accidentels; ils pourraient se produire chez tous les peuples et à toutes les époques sous l'effet des mêmes circonstances; ils ne donnent pas une idée caractéristique de l'esprit germanique; ils n'en sont pas le résultat. Et de même dans « Démétrius » Schiller aurait été forcé de modifier son plan, s'il vivait à notre époque et s'il avait voulu donner au lieu d'un feu d'artifice un tableau historique du gigantesque empire slave, « ce qui est mon but », ajoute Hebbel [Nachl., II, 102]. Chez lui, en effet, c'est une préoccupation constante de présenter les caractères de l'action de « Démétrius » comme des produits nécessaires et caractéristiques du milieu slave au début du XVIIe siècle; de là sa documentation extraordinaire sur ce milieu. Il est convaincu « que toute la force du drame dérive du milieu et que l'on doit voir croître soi-même les ananas » [Bw., II, 51]. « Le drame tire sa force propre du milieu et les caractères qui n'ont pas leurs racines dans le sol populaire ne sont que des plantes en pot » [Bw., II, 476]. Démétrius, remarque R. M. Werner [W., VI, Intr.], est chez Hebbel un caractère bien plus réaliste et terre à terre que chez Schiller. Il ne s'agit pas en effet de le laisser se déchaîner à travers l'action en vertu de sa propre nature héroïque et universellement humaine; il faut montrer les influences insensibles qui s'accumulent en lui dès sa jeunesse, et qui plus tard l'enchaînent et le gouvernent.

« L'homme, dit Spinoza, n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout. » Et cette époque qui produit Démétrius est à son tour pleine du passé et grosse de l'avenir, de sorte que son « grand individu » rentre, conformément à la théorie de l'auteur, dans l'histoire universelle. Par le dualisme de Hiob et du Légat, « Démétrius » ferme la série des tragédies de Hebbel où il a exposé les crises successives de l'esprit de l'humanité [cf. R. M. Werner, *loc. cit.*]. « Le drame en tant que cime suprême de l'art doit rendre sensible l'état de l'humanité et du monde à chaque époque, dans leur rapport avec l'Idée, c'est-à-dire avec le centre moral qui conditionne le tout » [W., XI, 40].

Ainsi donc « Don Carlos », « Wallenstein », la « Jungfrau von Orleans », « Démétrius » nous offrent des problèmes ou des sujets hebbéliens et nous voyons pourtant que chaque fois Hebbel a suivi ou aurait suivi dans la mise en œuvre de ces sujets une voie absolulument différente; chaque fois il découvre dans Schiller un défaut radical, toujours le même : l'absence d'une « nécessité » [« Notwendigkeit »], qui est souvent remplacée par son inverse : « hasard » [« Zufall »] ou « destin » [« Schicksal »]. A ce sujet le reproche que Hebbel adresse à la « tragédie bourgeoise » de ses prédécesseurs, y compris Schiller, est caractéristique : ils ont bâti, dit-il, l'action de leurs pièces sur des « extériorités ». « De là naissent indéniablement beaucoup d'événements déplorables, mais pas le moindre tragique : car le tragique doit apparaître comme quelque chose de déterminé dès le début par la nécessité et de posé comme la mort avec la vie même, comme quelque chose d'inévitable » [W., XI, 62]. Cette définition du tragique par la nécessité se retrouve à chaque instant dans Hebbel : « La forme est l'expression de la nécessité;... le sujet, ce sont les données; la forme, c'est la solution » [T., I, 1395]. « C'est le devoir de la poésie de mettre sous nos yeux le nécessaire et l'inévitable dans les images les plus belles, dans celles qui peuvent réconcilier l'homme avec sa destinée » [T., I, 1288 ; cf. T., III, 4175; 4791, etc.]. Or Schiller avait assigné à l'art comme dernier but « la représentation du suprasensible et l'art dramatique en particulier y réussit en nous rendant sensible l'indépendance morale vis-à-vis des

lois de la nature dans l'état de passion » [W., X, 150][1]. Dans le conflit entre la volonté de l'individu et la volonté de l'univers qu'expose le drame, Schiller avait donné la prépondérance à la volonté de l'individu; dans ses drames, dit Göthe, il mesura à pas de géant le cercle du vouloir et de l'action. Par la liberté morale, l'individu échappe au « monde de la nature » pour devenir « citoyen d'un système supérieur » conçu comme l'opposé du premier, « le royaume de la liberté » où les contradictions phénoménales se résolvent dans l'unité de la loi morale seule dominatrice. Le but de la tragédie est de nous montrer comment l'individu descendu du monde supérieur brave victorieusement les lois de la nature; mais si l'essence de son caractère est dans la rigidité de sa volonté, le poète n'a pas à le douer d'une grande richesse psychologique, ce dont Schiller eût été incapable. D'autre part l'individu est par définition indépendant du milieu historique ou autre, où s'exerce son action; de celle-ci, comme le remarque Hebbel, apparaît seulement « le côté universellement humain ». Schiller ne cachait nullement son intention « de déclarer ouvertement et loyalement la guerre au naturalisme dans l'art..... d'élever autour de la tragédie un mur vivant pour la séparer du monde réel et lui conserver son sol idéal, sa liberté poétique » [W., XIV, 7]. Il avait lui-même conscience de la supériorité de Göthe et des autres dans le « drame naturaliste » et, évitant ce genre, « il s'était créé un drame particulier selon son talent »[2]. C'est de cet aveu que part Hebbel pour porter sur Schiller le jugement le plus général qu'il nous ait laissé [W., XI, 139-41]. « Ce qui fait avant tout, au moins dans les temps modernes, le poète dramatique, c'est l'art d'idéaliser, c'est-à-dire de mêler en chaque point de son œuvre le général et le particulier, de telle sorte que l'un ne cache jamais complètement l'autre, que la loi qui gouverne tout ce qui vit, le fil qui court à travers tous les phénomènes n'apparaisse pas dans sa nudité et ne manque jamais même dans les défigurations les plus anormales de la nature. » Schiller ne possédait cet art qu'à un très faible degré; on le remarque dans ses caractères; mais parce qu'il s'en rendait compte il ne s'égara pas

1. Les citations de Schiller d'après l'édition de Gödeke, Stuttgart, 1871.
2. *Schillers Briefe*, hrsg. von Fritz Jonas, II Bd., p. 238.

dans le drame naturaliste; « il se réfugia du monde réel dans le monde idéal, du monde de la confusion et du zigzag dans celui de l'harmonie préétablie et de la pure ligne courbe et façonna d'après ce monde les individus dont il le peupla ». Dès lors il n'eut pas besoin de plus d'art d'individualisation qu'il n'en possédait. « Le fond d'azur de son monde idéal, avec les quelques petits nuages qu'il y admettait, était peint d'une main légère et avec la même légèreté il mettait sur pied les héros et les héroïnes remplis de noblesse, qui s'y mouvaient, avec leur pathétique limité à une seule face et qui ne s'égare jamais. » Par là son drame perdit énormément en énergie et manqua le but essentiel de l'art dramatique. « Car ce but n'est pas de suspendre un monde idéal dans le monde réel comme un tableau et d'éclairer ce tableau au feu de Bengale, mais de faire sortir par un travail opiniâtre ce monde idéal du monde réel..... Dans le premier cas il suffit de faire table rase, dans le second il faut savoir choisir son point de vue, de telle sorte que les contradictions s'harmonisent d'elles-mêmes sans le secours d'un intermédiaire étranger. » L'enthousiasme de Schiller n'est pas celui d'un artiste qui embrasse la totalité de l'univers, mais celui d'un homme qui prend du monde ce qui lui plaît et ne se préoccupe pas du reste. Hebbel écrivait déjà en 1836 [T., I, 538] : « Je considère la poésie comme un esprit qui doit descendre dans chaque forme de l'existence et dans chaque état de l'existant pour saisir les conditions de l'un et les éléments essentiels de l'autre et les mettre au jour..... Ce n'est pas le cas, si comme Schiller nous considérons le visage de l'homme à travers un verre grossissant et refusons de voir sa partie postérieure ou ne la regardons qu'à travers un verre rapetissant ». Et encore en 1854, il soutient que « Schiller va du général au particulier et traite le drame, non seulement dans ses parties mais aussi dans l'ensemble comme une allégorie, par laquelle il cherche à rendre sensible ce qui lui tient au cœur ». De là dans ses pièces un manque frappant de motivation et l'absence d'une élaboration profonde du sujet, car on ne demande à une allégorie qu'une concordance relative, non absolue [T., IV, 5327]. Ce reproche d'introduire arbitrairement dans le réel un idéal déjà construit de toutes pièces, qui tombe pour ainsi dire du ciel au lieu de sortir du sein de la

nature, « de rabaisser le réel à n'être qu'un cadre de l'idéal au lieu de l'élever à la hauteur d'un tableau » [W., XI, 140], se retrouve encore dans ce passage déjà cité [T., II, 2265] où Hebbel regarde la poésie de Schiller comme un « produit de la pensée seulement », non de la réalité, comme une didactique ou gnomique qui donne la solution de l'énigme dans sa nudité au lieu de l'énigme même, qui ne renferme pas comme toute véritable œuvre d'art, comme toute œuvre d'art éclose de la réalité, un symbole mystérieux, rempli de sens et en un certain sens insondable comme la vie même. Partout Hebbel se réclame du naturalisme contre l'idéalisme de Schiller. Göthe déplorait déjà que la direction philosophique de Schiller l'eût entraîné à mettre l'idée au-dessus de la nature et même à anéantir la nature en faveur de l'idée [Gespr. mit Eck., 14 nov. 1823]. Hebbel écrit de son côté : « La poésie de Schiller fait toujours pour commencer un pas au delà de la nature et voudrait ensuite y revenir » [T., I, 1703]. Ludwig a désigné Schiller comme un des « poètes du moi » [« Ich-Dichter »]. Chez lui le sujet, l'individu, rejette dans l'ombre l'objet, le monde. De même Hebbel. « Schiller est tout ce que l'individu peut être qui se donne lui-même sans se connaître lui-même et en se figurant donner quelque chose de supérieur » [T., I, 1467]. Or Hebbel n'admet pas que « le poète se blottisse obstinément et mesquinement dans son misérable moi »; mais qu'il se laisse au contraire « traverser par les éléments invisibles qui circulent constamment et préparent de nouvelles formes », car c'est ainsi que son œuvre reflétera l'univers [W., XI, 9]. C'est d'Uhland que Hebbel apprit ce que n'avait pu lui enseigner Schiller, que « le poète ne doit pas introduire sa poésie du dehors dans la nature, mais la faire sortir de la nature » [T., I, 136]. Le personnage dramatique dont Schiller trouvait l'origine dans un monde suprasensible, Hebbel ne le sépare pas de la nature qui l'a enfanté. J'ai déjà cité à propos de Démétrius la phrase de Spinoza « que l'homme est dans la nature non comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout ». « La conception du monde de Hebbel, nous dit Bamberg, était absolument spinoziste » [Allg. deutsche Biog.]. « Ce que l'homme appelle sa liberté se résume en ceci, qu'il ne perçoit

pas combien il dépend des lois universelles » [T., III, 4969], pensée purement spinoziste. De même que Göthe désignait l'idée de la liberté comme le centre du théâtre de Schiller, c'est l'idée de la nécessité qui est le couronnement du drame de Hebbel. J'ai déjà cité les passages où Hebbel proclame sa toute-puissance dans la tragédie et son idéal du drame était, comme l'on sait, de suivre dans le développement de l'humanité la révélation progressive de l'Idée, « le centre moral qui conditionne le tout », principalement dans les grands individus où elle apparaît nettement aux époques de crise et qui sont « des points de transition organiques entre les siècles » [W., XI, 35]. L'individu n'est qu'une forme particulière de l'Idée en un moment du temps et en un point de l'espace : il est aussi inséparable de ce milieu que la plante du sol natal. « Le premier et le dernier but de l'art est de rendre sensible la marche même de la vie, de montrer comment l'intérieur de l'homme se développe au dedans de l'atmosphère qui l'entoure..... L'homme ne nous doit jamais être présenté comme un être fermé, impénétrable, car ce n'est pas son action sur le monde, mais l'action du monde sur lui qui nous intéresse et est pour nous d'importance; les forces et les puissances supérieures en dehors de lui prennent corps en exerçant sur lui leur influence » [T., I, 1471]. De là résulte la condamnation des caractères de Schiller. « Schiller représente l'homme enfermé dans sa force et éprouvé comme l'airain par les circonstances; c'est pourquoi il était grand dans le drame historique. Göthe dessine les créations infinies du moment, les modifications éternelles de l'homme à chaque pas qu'il fait, et c'est la marque du génie » [T., I, 114]. Le dramaturge doit se pénétrer de « l'atmosphère du temps » où il situe son drame; il doit chercher « les racines des hommes et des choses » dans « l'humus », dans le « sol de la nation », ou bien ce ne sont que des « plantes en pot ». Démétrius, Hérode, Struensee deviennent incompréhensibles, dit Hebbel, si on les transporte hors de leur pays et de leurs temps. « De même que chaque cristallisation dépend de certaines conditions physiques, de même chaque individualisation de l'être humain, de la nature de l'époque historique dans laquelle il est placé. Rendre sensibles ces modifications de la nature humaine est le principal devoir

de la poésie par rapport à l'histoire » [T., III, 3865]. Ce devoir, Schiller n'a jamais su le remplir parce qu'il ne travaillait pas le réel pour en faire sortir l'idéal, mais introduisait dans le réel comme un corps étranger un idéal déjà tout formé. Ses personnages ne sont pas des êtres de chair et d'os, des « caractères », mais seulement des « symboles » [T., II, 2966]. Ils expriment les idées abstraites qu'ils représentent en beaux discours ; on en trouve à chaque page ; mais cela ne dédommage pas de l'absence des caractères [T., II, 2407].

Hebbel dit en un endroit de Schiller [Nachl., I, 425] que sur le tard « les éléments inférieurs firent place dans son drame aux supérieurs », c'est-à-dire qu'il n'accorda plus « à l'individu un aussi vaste champ d'activité vis-à-vis de son opposé divin ». On sait en effet qu'il vint un moment où Schiller se convainquit lui aussi que la « nécessité » était un élément indispensable de la tragédie, que, comme Göthe l'écrivait plus tard, « le vouloir, ce dieu des temps modernes, rendait la tragédie médiocre et faible, tandis que le devoir la rendait grande et forte » [1]. Quand il eut commencé d'étudier les Grecs il se rendit bientôt compte qu'ils devaient à leur croyance au destin un ingrédient dramatique de premier ordre; la nécessité réelle forme le contre-poids à la liberté idéale de l'homme et du choc des deux puissances résulte l'effet dramatique proprement dit. Il s'agissait seulement de savoir quelle conception on devait se faire de ce « destin » tragique. Göthe lui écrivait [26 avril 97] : « Dans la tragédie, le destin, ou, ce qui revient au même, la nature nettement caractérisée de l'homme, qui le conduit *à l'aveuglette* de ci, de là, peut et doit régner ». Cette théorie que le caractère du héros doit faire son destin, se retrouve bien aussi dans Schiller; on a pu expliquer la chute de Wallenstein et jusqu'à l'anéantissement de la maison de Messine comme des conséquences de la nature des personnages [2]. Mais il est indéniable que Schiller était hanté en même temps d'une autre conception du destin considéré comme une puissance mystérieuse et cruelle qui frappe perfidement et arbitrairement les mortels; Œdipe roi était son idéal. Dans tous les cas c'est ainsi que Hebbel a interprété Schiller sur ce point et c'est ainsi qu'il

1. *Göthes sämtl. Werke*, Weimarer Ausgabe, 41 Bd., 1902, p. 60.
2. Cf., par exemple, Weitbrecht : *Schiller in seinen Dramen*, Stuttgart, 1897.

a vu dans « Wallenstein » et la « Braut von Messina » les débuts de la « Schicksalstragödie ». La conception antique du destin qu'admirait Schiller était absolument étrangère à Hebbel. « Le fatum des Grecs n'avait pas de physionomie, il était pour les dieux mêmes un mystère effrayant; le destin des modernes est la silhouette de Dieu, de l'incompréhensible et de l'inconcevable » [T., I, 1034]. « Le destin est l'idée de l'univers » [T., I, 1670]. Autrement dit, le destin se confond avec la loi morale qui est le pivot du monde comme elle doit être le pivot du drame. Ce n'est pas une puissance capricieuse et trompeuse qui plane au-dessus des individus et les frappe au hasard; c'est une justice immanente, partout répandue, qui fait sortir de chaque action coupable le châtiment par un processus logique et nécessaire. « Quand Lear maudit ses filles, la terre ne s'ouvre pas pour les engloutir, les fruits des arbres ne se changent pas pour elles en pierres et les poissons de la mer en serpents; elles périssent par leurs fautes mêmes telles qu'elles se développent l'une après l'autre en une chaîne strictement continue » [W., XI, 196]. C'est le contraire que Hebbel trouvait dans la « Braut von Messina » et en général dans toutes les pièces où il reproche à Schiller l'intervention arbitraire du hasard ou du destin. Lui, au contraire, peut parler comme Göthe de « l'identité du destin et du caractère » dans son drame [T., IV, 5980; cf. IV, 6262]. « Avec chaque homme nouveau commence un nouveau cercle d'action et de destin » [T., I, 1036]. « La nature de l'homme et la destinée de l'homme, voilà les deux énigmes que le drame cherche à résoudre... Il importe peu lequel de ces deux buts l'on poursuit pourvu que ce soit avec sérieux et dignité, car ils rentrent l'un dans l'autre » [T., I, 1034].

« Le jugement de Hebbel sur Schiller, dit Scheunert, est fortement influencé par son pantragisme[1]. » C'est ce qui explique que Hebbel ait eu une médiocre intelligence de Schiller et par suite que le théâtre de Schiller ait eu peu d'influence sur le sien. Hebbel était avant tout l'homme de sa théorie. Or du point de vue de son esthétique le drame de Schiller était une erreur. Les théories philoso-

1. A. Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Fr. Hebbels* [Beiträge zur Ästhetik hrsg. von Th. Lipps und R. M. Werner, VIII, Hamburg und Leipzig, 1903, p. 94.

phiques des deux poètes en tant qu'elles ont influencé leurs œuvres respectives ont aussi peu de points communs que les doctrines de Kant et de Hegel, et d'ailleurs il n'a jamais été contesté que le théâtre de Schiller, si on le considère du point de vue de la théorie, n'offre abondamment matière à la critique. Par suite comme chez Hebbel la pratique dramatique se conformait rigoureusement à la théorie et n'admettait rien de ce que celle-ci avait condamné, on ne doit pas s'attendre à découvrir de ce côté de ressemblance entre les deux poètes. Mais Schiller, si sa dramaturgie n'était pas aussi cohérente et aussi approfondie que celle de Hebbel et si la construction de ses drames laissait souvent à désirer, avait au moins l'avantage inappréciable de posséder un talent inné de dramaturge et il trouvait toujours le mot ou la situation qui devaient soulever l'enthousiasme du public. Dans Hebbel, au contraire, la pratique reste bien au-dessous de la théorie. Il ne méconnaissait pas la source du succès de Schiller, mais il n'y voyait qu'un défaut de plus. Il dit assez aigrement en un endroit [W., XI, 137-8) que les Allemands en vertu de leur caractère national voient précisément des qualités dans les faiblesses de Schiller. S'il n'avait pas tant prodigué les sentences et su créer des caractères il serait maintenant en tout autre posture devant le forum suprême de l'esthétique, mais il aurait certainement perdu les trois quarts du public allemand pour lequel tout personnage est un mystère s'il ne lui pend pas un écriteau de la bouche. Et quoique Hebbel veuille ici laisser pendante la question de savoir si un poète doit subordonner son individualité à son époque, ou bien écrire pour l'humanité, il déclare en un autre endroit [T., II, 2265] que Schiller devait être surfait par ses contemporains, mais qu'il devait tout aussi nécessairement perdre beaucoup aux yeux de la postérité. Il est remarquable que Hebbel ait formulé quelques-uns de ses jugements les plus durs après une représentation de Schiller [T., I, 1029; III, 3994; 4106; 4221]. Sa théorie le rendait insensible à la puissance dramatique de Schiller; il n'y voyait que la phrase [T., IV, 5616]. Seul le Camp dans « Wallenstein » le touchait « presque jusqu'aux larmes », mais il remarque aussitôt que ce n'est pas précisément le cas pour les autres tragédies de Schiller [T., IV, 5769]. A l'époque classique dont Schiller est à ce

point de vue le plus brillant représentant, Hebbel devait sans doute comme tous ses contemporains le modèle d'un drame capable de se soutenir sur la scène, ce que l'on vit alors en Allemagne pour la première fois. Il a repris après la période du romantisme les traditions de la forme et du style classiques, mais ce n'était pour lui qu'un cadre extérieur dans lequel il jetait les théories, les inquiétudes et les aspirations d'un temps nouveau [1].

A. Tibal,
Élève de l'École normale supérieure.

1. J'ai déjà eu l'occasion de citer O. Ludwig; sa critique de Schiller coïncide en presque tous les points avec celle de Hebbel : par exemple en ce qui concerne la rhétorique de Schiller, sa subjectivité, son « faux idéalisme », le rôle du destin dans sa tragédie. A ce sujet je ne puis que renvoyer à un article de Carl Alt paru pendant l'impression de celui-ci : *O. Ludwigs Schillerkritik* [*Euphorion*, *XII*, *3*].

IX

SCHILLER ET L'AUTRICHE

Schiller n'a pas eu le pressentiment de l'unité allemande. Il fut le poète de l'Allemagne du XVIIIe siècle, d'une Allemagne idéaliste, particulariste, encore indifférente aux grands problèmes politiques. Lorsqu'il jetait un coup d'œil sur les États allemands, il constatait la présence d'un corps, mais cherchait en vain l'âme qui le vivifiât :

> Wo ich den deutschen Körper zu suchen habe, das weiss ich.
> Aber den deutschen Geist, sagt mir, wo findet man den?

En vérité il n'y avait point d'Allemagne. Ce que l'on appelait ainsi n'était guère qu'une organisation administrative, sans lien avec le monde de la pensée qui aurait pu faire d'elle une nation :

> Deutschland? wo liegt es? Ich weiss das Land nicht zu finden.
> Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

Schiller désirait-il seulement que le corps inerte s'animât et qu'à l'éparpillement des États succédât une centralisation vigoureuse? C'est un besoin que l'on ne devait guère éprouver à Weimar. Peut-être y pensait-on qu'un cerveau suffisait à l'Allemagne, et Weimar n'était-il point ce cerveau? En tous cas, Schiller, pas plus d'ailleurs que le plus grand nombre de ses contemporains, ne semble s'être préoccupé d'une question qui cependant se posait alors déjà, de la question de l'hégémonie allemande que devaient se disputer la Prusse et l'Autriche. S'il avait prévu le conflit, il est infiniment probable que ce n'est point pour l'Autriche qu'il eût pris parti. La conception qu'il s'était faite du rôle historique de cette puissance ne lui permettait pas d'espérer qu'elle serait la dominatrice bienfaisante qui, groupant autour d'elle toutes les énergies actives et toutes les sympathies des

pays allemands, aurait, d'une main généreuse, dirigé la nation vers l'idéal rêvé par lui.

*
* *

C'est comme historien de la Guerre de Trente Ans que Schiller eut à apprécier l'action de l'Autriche sur les destinées de l'Europe. Avec son instinct de poète dramatique il ramène le long et sanglant conflit à deux termes qu'il oppose avec force : la liberté religieuse est en lutte avec la tyrannie d'une monarchie catholique. La première s'incarne en Gustave-Adolphe, la seconde en Ferdinand II, servi ou plutôt desservi par Wallenstein. C'est dans ce duel entre la croyance libre et la force exercée par une puissance intolérante que réside, aux yeux de Schiller, tout l'intérêt de la vaste et complexe querelle. Lorsque les deux protagonistes ont disparu de la scène, la partie ne le captive plus; il ne continue son récit que par acquit de conscience, et il a hâte d'en finir, du moment où la France intervient ouvertement.

En présence des deux forces qui sont aux prises, Schiller s'efforce de rester impartial, mais cet effort lui coûte visiblement, et les paroles mêmes par lesquelles il affirme son désir de demeurer juste indiquent de quel côté l'entraînent d'irrésistibles sympathies. « Le devoir d'impartialité, le plus sacré qui s'impose à l'historien, l'oblige à un aveu qui n'est pas précisement à la gloire des champions de la liberté allemande, » et, par scrupule, il reconnaît que les princes protestants ont été poussés par des mobiles égoïstes (II, 4). Mais leurs calculs intéressés n'empêchent pas leur cause d'être sacrée. Schiller se passionne pour elle. Il exalte le héros qui la défend avec autant de courage que de génie, Gustave-Adolphe. Au contraire il représente l'Autriche sous les couleurs les plus noires. Il montre que, si elle fait cause commune avec le catholicisme, c'est moins par conviction religieuse que par nécessité politique. Il s'irrite de son despotisme, de son orgueil, de son insatiable ambition. Elle est le jouet des moines. L'évêque de Vienne, Clesel, dicte à l'empereur Mathias sa conduite. Ferdinand II est l'instrument des jésuites, ses éducateurs. A ce parti tous les moyens sont bons pour écraser la liberté de conscience, barbares ou déloyaux. A la discipline et à la modération des soldats suédois, Schiller oppose la sauvagerie des

Impériaux déchaînés comme des bêtes fauves sur Magdebourg pris d'assaut et mettant toute l'Allemagne à feu et à sang. Ferdinand II est un prince retors et perfide; sa politique repose sur le mensonge. Il ne recule pas devant le crime pour se débarrasser de ceux qu'il redoute. Un mystère plane sur la mort de Gustave-Adolphe. Le roi de Suède ne serait-il pas tombé traîtreusement sous le coup d'un agent de la cour de Vienne? A la nouvelle de la mort de Wallenstein, Ferdinand versa une larme et fit dire trois mille messes pour le repos de l'âme du général; mais les récompenses accordées aux assassins montrèrent bien qui avait armé leur bras.

L'*Histoire de la Guerre de Trente Ans* est nettement, implacablement hostile à l'Autriche. L'auteur ne fait pas de différence entre le monarque qu'il appelle « l'oppresseur de la liberté allemande » et le pays dont toutes les forces sont mises au service d'une œuvre de tyrannie et de mort.

La trilogie de *Wallenstein* remet l'Autriche en cause. Schiller ne l'eût certainement pas plus ménagée que dans son œuvre historique, s'il avait réalisé la conception première de son drame. Le héros devait être d'abord un de ces Titans audacieux que l'époque du *Sturm und Drang* se plaisait à mettre en insurrection contre l'ordre établi. Cette inspiration première est encore très visible dans le *Camp de Wallenstein* où passe un peu du souffle des *Brigands*; le même appât, la liberté, rangeait des jeunes gens d'esprit aventureux autour de Charles Moor, dans les forêts de Bohême, et autour du duc de Friedland, près de Pilsen. Il était à prévoir que l'Autriche, vue sous l'angle du *Sturm und Drang*, serait en fâcheuse posture.

Qu'aurait-elle pu être, sinon une citadelle d'habitudes despotiques et d'antiques préjugés que devait emporter le génie rebelle d'un Wallenstein? Mais Schiller resta plusieurs années sans exécuter son projet. On sait sous quelles influences son esprit se disciplina et s'assagit et avec quel effort il tendit vers l'objectivité. Lorsqu'il écrivit enfin son drame, ses idées s'étaient, non pas transformées complètement, mais mieux équilibrées. Il voyait plus clairement l'envers des choses; il savait répartir l'éloge et le blâme. L'Autriche ne lui parut plus un bloc haïssable sur lequel il fallait foncer sans ménagement. A côté de parties odieuses ou caduques, il découvrait en elle

des éléments de force et de grandeur qui lui inspiraient du respect.

Les griefs que Schiller révolutionnaire avait contre l'Autriche reparaissent chez les soldats du *Camp de Wallenstein* qui font le procès de la cour de Vienne. Ces aventuriers haïssent un gouvernement dirigé par des moines et représenté par de vieilles perruques comme ce Questenberg. De quoi se mêle cette administration de prêtres et de courtisans? Quel drôle que ce capucin qui vient, sous prétexte de défendre la politique impériale et la cause de l'Église, injurier Wallenstein au beau milieu de son armée! Comme on l'invite prestement à suivre son chemin! Les chefs ne jugent pas autrement l'entourage de l'empereur. Isolani, dans les *Piccolomini*, s'indigne d'avoir eu à traiter avec un moine une affaire d'achat de chevaux. Les moines sont tout-puissants à la cour. Ils ne sont pas moins actifs à l'armée. Des espions informent le P. Quiroga de ce qui se passe autour de Wallenstein. Ce sont des capucins qui introduisent secrètement, auprès d'Octavio Piccolomini, l'envoyé de Gallas. Max ne voit que des inventions de prêtres, « Pfaffenmärchen », dans les accusations dirigées contre son chef. Le noble jeune homme flétrit le gouvernement de Vienne qui fait passer, dit-il, l'intérêt étroit de l'Autriche avant l'intérêt général de l'Europe. Ce régime de gens d'Église ambitieux, de bureaucrates aux vues bornées, est fait à l'image de l'empereur lui-même. Ferdinand II est un prince cupide et intolérant.

Cette Autriche asservie au clergé, fermée à toute grande idée, Schiller la déteste comme par le passé. Mais il contient l'esprit de révolte qui fermente encore en lui. S'il condamne les vices graves dont souffre la monarchie, il montre d'autre part les durables assises sur lesquelles elle repose solidement. C'est d'abord le patriotisme autrichien dont Wallenstein lui-même reconnaît la force.

> Der Oesterreicher hat ein Vaterland,
> Und liebt's und hat auch Ursach, es zu lieben.

Puis l'Autriche a pour elle tous les sujets de l'empereur, et ils sont nombreux, ceux en qui subsiste la notion du devoir. La majorité des généraux et des soldats obéissent à la voix de leur conscience qui leur ordonne de rester fidèles au drapeau de l'Empire. Max Piccolomini suit la loi inflexible de l'impératif catégorique. Enfin la mo-

narchie autrichienne est une antique institution, vénérable par son grand âge, et le novateur qui veut la bouleverser est un sacrilège. Depuis 1793 Schiller a peur des révolutionnaires; il a vu avec effroi un trône s'effondrer dans du sang; il redoute les conséquences extrêmes de ses théories d'autrefois. Il lui semble que l'ordre établi a du bon, même avec certaines imperfections. Le fougueux auteur des *Brigands* devient conservateur et traditionaliste. Il prend contre un parvenu le parti de l'Empire séculaire.

Des dispositions analogues se font jour dans *Guillaume Tell*, où Schiller essaie de mettre d'accord son amour de la liberté et sa prudence conservatrice. C'est encore, comme dans *Wallenstein*, d'une révolte contre la maison d'Autriche qu'il s'agit. Cette fois le poète prend résolument fait et cause pour un peuple opprimé. Il décrit en traits énergiques les horreurs exercées en Suisse par les représentants de l'Autriche, les Wolfschiessen, les Landenberg, les Gessler. Il frémit d'indignation quand il représente la construction de Zwinguri, la sinistre fantaisie du chapeau planté sur la place d'Altorf, quand il rappelle comment furent crevés les yeux au père de Melchthal, quand le vieil Attinghausen énumère les exactions commises, ou lorsque Conrad Hunn, revenu de Rheinfeld, raconte comment il y fut témoin de l'injustice et de la rapacité de l'empereur. Schiller est de cœur avec les conjurés du Rütli, lorsque Melchthal s'écrie :

> Wer von Ergebung spricht an Oesterreich,
> Soll rechtlos sein und aller Ehren bar.

Gessler pousse la tyrannie jusqu'aux plus cruels raffinements lorsqu'il contraint Tell à la célèbre et terrible épreuve. C'en est trop. Schiller applaudit à l'assassinat du monstre et glorifie en une apothéose la Suisse libérée.

Mais le poète ne veut pas que l'on se méprenne sur ses intentions. Il explique avec insistance qu'il n'entre nullement dans sa pensée d'entourer d'une auréole les destructeurs de l'ordre consacré par les années. Les héros suisses qu'il célèbre ne sont pas des novateurs impétueux. Au contraire, ce qu'ils réclament, c'est le retour à un état de choses primitif, c'est le rétablissement de leurs droits antiques foulés aux pieds par l'Autriche. Les novateurs, ce sont les Habsbourg

qui viennent troubler ces montagnards dans leur vieilles coutumes; ce sont les jeunes aristocrates, comme Rudenz, ralliés aux Habsbourg et infidèles à l'esprit des aïeux. (Pour une fois l'Autriche est accusée de faire du nouveau; le grief n'est pas banal!) La révolte des Suisses est la rébellion légitime, au nom des droits naturels, contre les abus du pouvoir. Mais Schiller reste partisan du principe d'autorité. Il sépare la cause de l'Empire, institution respectable et nécessaire, de la cause d'une dynastie rapace et violente. Enfin, pour dissiper toute équivoque, il imagine la rencontre entre Tell et Jean le Parricide, et commet une lourde faute contre la technique, afin de renier toute attache avec les révolutionnaires.

Le spectacle qu'offrait à Schiller l'Autriche contemporaine était de nature à le réconcilier avec cette nation, en lui faisant espérer, au moins pendant un moment, que ses souverains renonceraient à la traditionnelle politique d'intolérance et d'oppression. Le règne de Joseph II semblait devoir donner satisfaction au double besoin de Schiller qui voulait concilier la liberté avec l'autorité, l'indépendance de la pensée avec le respect de la monarchie. L'auteur de *Don Carlos* ne pouvait qu'approuver la généreuse intention d'un prince gagné à quelques-unes des grandes idées du XVIIIe siècle, rebelle à la tyrannie romaine et sincèrement dévoué au bien de ses peuples. Quoique nous ne trouvions point chez lui de jugement sur Joseph II, il n'y a pas de doute qu'il ne fût entièrement acquis au joséphisme. Dans une lettre à Gœthe, du 8 mai 1798, il dessine la silhouette d'un aristocrate viennois, Joseph de Retzer. Il le nomme « un lamentable individu, mais qui est intéressant, jusqu'à un certain point, parce qu'il rappelle une époque à présent oubliée ». Cette époque oubliée est-elle le règne réformateur de Joseph II dont l'œuvre était détruite en 1798? Ou bien Retzer représentait-il la vieille Autriche remplie de préjugés? Nous ne le savons pas. Ce qui est certain, c'est que Schiller devait déplorer l'échec des réformes. On croit sentir qu'il en veut aux Autrichiens de n'avoir pas secondé les efforts de leur monarque émancipateur. Il semble les considérer comme un peuple frivole, plus friand de plaisirs que des biens élevés de l'âme. Déjà, dans *Wallenstein*, il fait une allusion satirique à leur goût pour les spectacles. Le duc de Friedland raconte en riant qu'à Vienne on avait

déjà loué les fenêtres et les balcons pour voir passer le comte de Thurn mené à la potence; en remettant le comte en liberté, il a privé le public d'une fête, crime plus difficile à pardonner que s'il avait perdu une bataille (Piccolomini, II, 7). Une xénie qualifie les Autrichiens d'un mot qui, prononcé par l'idéaliste que fut Schiller, est gros de reproches; ils sont traités de Phéaciens. Le Danube, personnifié, décrit son cours à travers l'Autriche en disant : « Autour de moi demeure le peuple des Phéaciens à l'œil brillant. C'est tous les jours dimanche; la broche ne cesse de tourner devant l'âtre ».

*
* *

La nation autrichienne ne garda pas rancune à Schiller de sa sévérité. Le gouvernement lui pardonna moins aisément de s'être fait le champion de la liberté, non seulement dans les œuvres où l'Autriche jouait un rôle, mais dans ses écrits en général. Schiller fut pour la cour de Vienne un auteur dangereux; ses œuvres furent souvent prohibées; leur sort, étroitement lié aux destinées politiques du pays, varia selon que le régime adoucissait ou aggravait sa rigueur.

La *Conjuration de Fiesque* fut jouée le 1er décembre 1787 au Burgtheater. Cette représentation ne fut possible que parce que Joseph II occupait alors le trône. D'après la tradition, c'est l'empereur lui-même qui se serait chargé de la censure de la pièce et qui l'aurait laissée passer « telle que Schiller l'avait composée, avec quelques corrections seulement[1] ». Le drame parut la même année en librairie à Vienne, avec un titre qui offre cette curiosité de faire suivre la mention : « tragédie républicaine » de cette autre : « pour le théâtre national royal-impérial[2] ». Après la mort de Joseph II la pièce ne fut plus tolérée qu'avec des remaniements profonds qui allèrent jusqu'à la suppression complète du mot « liberté ». En 1807 elle reparut sur les planches, terriblement mutilée. Deux acteurs rétablirent des passages supprimés; appelés à rendre raison de cette audace, ils alléguèrent que, gênés par une mémoire trop fidèle, ils

1. Glossy, Schiller und die Wiener Theaterzensur, *Oesterreichische Rundschau*, II, 26.
2. *Die Verschwörung des Fiesko*, Ein republikanisches Trauerspiel in sechs Aufzügen, für das K. K. Nationaltheater, Wien, 1787.

avaient malgré eux joué leurs rôles comme ils avaient l'habitude de le faire dans « les villes protestantes ».

La plupart des autres pièces de Schiller eurent des vicissitudes semblables, dont M. Glossy, dans le travail que nous venons de citer, nous fait le récit souvent amusant. On verra dans cette étude quelles difficultés rencontrèrent les *Brigands* pour passer des tréteaux de foire où ils étaient joués, sous Joseph II, par des enfants, à la scène du théâtre An der Wien et à celle de la Josefstadt où ils apparurent travestis, méconnaissables. *Don Carlos*, interdit en 1808, put être donné l'année suivante grâce à l'occupation de Vienne par les Français. *Guillaume Tell* bénéficia de même en 1810 de la situation politique; il est vrai que le drame fut représenté dans un arrangement d'où le nom de l'Autriche avait été soigneusement effacé. *Jeanne d'Arc* avait été tellement défigurée en 1802 que, par pudeur sans doute, on n'avait pas osé mettre le nom de Schiller sur l'affiche. *Intrigue et amour* devint une pièce comme il faut : « auf den Ton der Sittlichkeit gestimmt ». Il fallut attendre douze ans que la censure autorise, en 1814, la représentation d'un *Wallenstein* expurgé. Ce n'est qu'au prix d'efforts persévérants que la même année put être donnée *Marie Stuart*. En 1805 ni le Burgtheater, ni aucune autre scène viennoise n'organisa de cérémonie en l'honneur du poète que l'Allemagne venait de perdre.

La censure ne s'acharnait pas seulement contre les œuvres dramatiques de Schiller; elle voyait aussi d'un œil méfiant ses autres écrits. L'*Almanach des muses* fut interdit à Vienne en 1796. Le poète informe Gœthe de cette mesure et ajoute : « Nous aurons d'autant moins de ménagements à garder avec le prochain recueil » (25 juillet 1796).

Les tracasseries administratives furent impuissantes à empêcher la pensée de Schiller de pénétrer au sein du peuple autrichien. Ses œuvres eurent l'attrait du fruit défendu. Les pièces que la censure interdisait ou que les adaptateurs avaient dénaturées, le public les lisait avidement dans le texte authentique. Des éditeurs peu scrupuleux spéculèrent sur cette curiosité passionnée et firent des œuvres de Schiller des réimpressions illégales qui en attestent l'inépuisable succès. On peut voir dans le *Grundriss* de Gœdeke une longue énumération de ces « Nachdrucke ». Encore est-elle loin d'être complète. Il faut y ajouter un assez grand nombre de numéros qui ont figuré

à l'exposition organisée cette année à Vienne à l'occasion du centenaire. Nous relevons cinq éditions autrichiennes des *Brigands*, quatre de *Fiesque*, trois d'*Intrigue et Amour*, autant de *Don Carlos*[1]. Ce ne sont pas seulement les pièces de théâtre qui sont illicitement reproduites. Deux éditions des poésies se publient à Vienne en 1809 et en 1816, une à Prague en 1815. L'*Histoire du soulèvement des Pays-Bas* et *l'Histoire de la Guerre de Trente Ans* paraissent deux fois chacune, à Vienne et à Grätz. Un libraire de Vienne, Anton Doll, va jusqu'à publier, en 1810, une édition des œuvres complètes en 18 volumes, avant que Kœrner ne donnât la sienne chez Cotta de 1812 à 1815.

En même temps que le livre, un autre véhicule, particulièrement efficace en Autriche, y propageait la pensée de Schiller et en augmentait le charme et la puissance : c'était la musique. Le plus grand des compositeurs fixés à Vienne avait une âme à l'unisson de celle du poète de la liberté et de l'idéal. Il existe une affinité étroite entre les symphonies ou les ouvertures de Beethoven et les drames de Schiller. Dans les unes et dans les autres l'âme cherche à s'affranchir des réalités terrestres pour s'élancer vers les cimes; elle veut rompre le joug de la fatalité, et cette lutte, même malheureuse, est une victoire. En 1817 Beethoven mettait en musique le chant funèbre que disent les moines dans *Guillaume Tell* devant la dépouille de Gessler. Mais c'est surtout dans la neuvième symphonie que s'affirme la parenté intime entre le compositeur et le poète. Les trois premières parties de cette œuvre gigantesque semblent nous montrer les efforts de l'humanité qui s'achemine, à travers mille vicissitudes, vers un but sublime : la liberté et la fraternité. Dans la dernière partie, lorsque le musicien s'exalte en son rêve de concorde universelle, la pensée de Schiller que l'on devinait dans l'œuvre, dès le début, se fait jour spontanément; les vers de l'*Hymne à la Joie* éclatent, exprimant à leur tour par des paroles ce que déjà la musique nous avait dit en son langage. Ce sont deux inspirations jumelles qui se confondent, ou plutôt c'est une seule et même inspiration qui se traduit par les ressources combinées de la musique et de la poésie.

Schubert ne s'élève pas aussi haut. Cet aimable enfant de Vienne

1. *Katalog der Schiller-Ausstellung*, Wien, 1905.

préfère emprunter à Schiller des thèmes où puisse se jouer sans effort sa grâce mélancolique. Il transforme en « lieder » des poésies telles que « Des Mädchens Klage », « Leichenphantasie », « Klage der Ceres », « Elysium », « Der Jüngling am Bache », « Entzückung an Laura », et « Die Sehnsucht ». Portées par les mélodies exquises de Schubert, ces pièces se sont répandues partout en Autriche et ont fini par y faire partie de la substance intellectuelle dont vit le pays.

D'autres talents moins éclatants ont contribué à cette diffusion de la poésie de Schiller par la musique. Ferdinand Fuchs, de Vienne, écrivait une mélodie sur « Die Sehnsucht », Simon Sechter, l'organiste de la cour, en composait une sur la ballade du comte de Habsbourg; le célèbre Mosel, si influent vers 1820, faisait une assez grande place à Schiller dans ses recueils de chants. Citons encore Smetana qui écrivit une partition pour le *Camp de Wallenstein*, Marinelli, Krufft que la neuvième symphonie ne découragea pas de mettre à son tour en musique l'*Hymne à la joie*, Spech, Tomaschek, etc. Remarquons aussi que le musicien Streicher, l'ami de jeunesse de Schiller, son compagnon de fuite à Mannheim, s'établit en 1794 à Vienne où il fonda une manufacture de pianos. On peut être certain que dans sa maison le poète, qu'il avait si généreusement secondé en des temps difficiles, demeura l'objet d'un culte ardent.

Les acteurs des principales scènes viennoises mirent leur ambition à s'illustrer dans les drames de Schiller. Les Mémoires de Costenoble, *Aus dem Burgtheater*, l'ouvrage de Laube, *Das Burgtheater*, et l'*Histoire des théâtres de Vienne*, par Alexander von Weilen, témoignent abondamment du prestige dont jouissait le poète dans le monde des comédiens et des beaux efforts que firent les plus grands pour l'interpréter dignement. Au nombre des créations que les Viennois applaudirent le plus, il faut citer le Franz Moor de Lewinsky, le roi Philippe II du même, le Marquis de Posa et le Wallenstein d'Anschütz, le Philippe II et le Wallenstein de Mitterwurzer, le Ferdinand (d'*Intrigue et Amour*), le Wallenstein et le Guillaume Tell de Sonnenthal, le Ferdinand, le Don Carlos et le Melchthal de Kainz, et, du côté des femmes, la Marie Stuart de l'admirable Charlotte Wolter. Kainz a lu récemment le panégyrique de Schiller composé, à l'occasion du centenaire, par Ludwig Hevesi. Il

était juste que la brillante phalange des acteurs de Vienne s'associât, par la voix d'un des plus fêtés, à la glorification du poète auquel ils doivent, pour la plupart, le meilleur de leur renommée.

Enfin Schiller fut le maître de toute une génération d'écrivains autrichiens. Un peu de son souffle a passé, dès les premières années du XIXe siècle, dans les drames patriotiques des frères Henri et Mathias de Collin, surtout dans le *Régulus* du premier, œuvre énergique, dont Adolf Pichler a dit : « L'effet en fut puissant même sur les Viennois qui parfois, lorsqu'il le faut, s'arrachent la serviette du menton et ne sont plus alors des Phéaciens ». La même influence de Schiller se retrouve, avec plus de vie dramatique, dans les premiers essais de Grillparzer, écrits comme les drames des frères Collin sous le coup des événements douloureux qui avaient brisé la puissance politique de l'Autriche. Nous avons montré ailleurs[1] le souvenir toujours présent de Schiller dans les beaux fragments de *Spartacus* et d'*Alfred le Grand*. M. O. E. Lessing a recherché dans *Blanche de Castille* et l'*Aïeule* les emprunts faits par Grillparzer novice à son modèle[2]. Bientôt le jeune auteur autrichien se détacha de Schiller, lui marqua même par moments une vive antipathie et se rallia, dans la plupart de ses œuvres, à l'esthétique de Gœthe. Mais si, en tant qu'artiste, Grillparzer préféra le réalisme poétique de Gœthe à l'idéalisme de Schiller, il demeura, par ses tendances d'homme et de penseur, beaucoup plus près du second que du premier. Il reprit dans sa pièce lyrique, *les Ruines du Campo Vaccino*, le thème des *Dieux de la Grèce* d'une façon très personnelle, avec une indépendance d'esprit qui le rendit à tout jamais suspect à la cour. Schiller aurait reconnu ses idées les plus chères dans les poésies où Grillparzer s'attaque à l'absolutisme et à l'intolérance religieuse; il aurait applaudi à celles qui glorifient Joseph II. Lorsque, irrémédiablement blessé par l'injustice de ses compatriotes à son égard, le poète viennois dit adieu à la scène sans renoncer à écrire, lorsqu'il se crut plus libre de traduire ses propres sentiments sous forme dramatique, il se rencontra de nouveau plus d'une fois avec le maître de sa jeunesse. La *Querelle entre frères dans la maison de Habsbourg* ne fait

1. Ehrhard-Necker, *Franz Grillparzer*, München, 1902.
2. O. E. Lessing, *Schillers Einfluss auf Grillparzer*, Madison, Wisconsin, 1902.

pas seulement songer à Schiller parce que la pièce a pour sujet un épisode de la Guerre de Trente Ans ou parce qu'à la fin surgit le personnage de Wallenstein. Dans ce drame grandiose revit l'esprit qui animait *Don Carlos*. On dirait qu'à Madrid, où Rodolphe II a été élevé, il a surtout entendu l'écho des leçons du marquis de Posa. L'hôte mélancolique du Hradschin de Prague est exempt de tout fanatisme religieux; sa raison s'est émancipée des dogmes; il déplore la fureur des sectes qui va faire couler des fleuves de sang; il poursuit un rêve sublime de paix et meurt dans un moment d'extase où il croit voir réalisée l'harmonieuse fraternité de tous les hommes. Rodolphe II est un Posa couronné. Dans les propos qu'il adresse à son ami le duc de Brunswick, l'enthousiasme est moins exubérant que dans les discours tenus par le marquis devant Philippe II, mais ils expriment la même foi et célèbrent le même idéal. D'autre part Grillparzer est, comme le Schiller assagi par Weimar, l'ennemi des révolutions. Il croit à la nécessité de l'autorité; il est partisan, comme Schiller, de l'ordre. Il affirme, par la bouche de Rodolphe II, son horreur des bouleversements violents et des innovations précipitées, horreur que nous avons vue se manifester dans *Wallenstein* et *Guillaume Tell*. Les deux poètes avaient des audaces de pensées, mais en redoutaient les conséquences. Par là, Grillparzer était véritablement autrichien, et Schiller eût été digne de l'être.

Le maître de la scène classique ne manqua pas d'admirateurs fervents parmi les auteurs qui écrivaient pour la foule. C'est vers Schiller que Raimund levait les yeux quand il avait l'ambition de donner de la dignité et de la beauté aux spectacles populaires. Dans plusieurs de ses impromptus il prononce avec un respect touchant et une ferveur naïve le nom glorieux de celui qu'il appellerait volontiers, comme Dante appelait Virgile : *il maestro*, *il duca*. Sur Raimund l'action de Schiller n'est que très générale. Il en est autrement de l'autre coryphée de la scène populaire de Vienne, d'Anzengruber. Celui-ci, à qui son père avait donné l'exemple d'une vénération profonde pour Schiller, marche délibérément sur les traces de l'auteur de *Don Carlos*. Éloigné de lui par son réalisme, il reprend le bon combat que soutenait Schiller pour l'affranchissement des âmes et des intelligences. *Le curé de Kirchfeld* et les

Kreuzelschreiber se rattachent à la lignée des drames émancipateurs où Schiller s'insurgeait contre le despotisme et le fanatisme. Tout le théâtre d'Anzengruber est, comme celui de Schiller, imprégné de gravité morale et marque de même une ascension vers la lumière.

Parmi les poètes lyriques de l'Autriche, les héritiers de l'inspiration de Schiller ne sont point rares. Nommons seulement le Lenau des *Polenlieder*, Anastasius Grün et Hermann von Gilm, l'ennemi des Jésuites. Une pièce d'Anastasius Grün, *Schillers Standbild*, invite tous les cœurs allemands à réunir leurs ardeurs pour fondre l'airain qui formera l'image du poète. Elle servira de fanal, si les ténèbres envahissent l'Allemagne; elle retentira comme la statue de Memnon et ses voix exhorteront les hommes à la concorde.

Cette pièce d'Anastasius Grün fut écrite en 1859. Elle est un témoignage de l'enthousiasme avec lequel l'Autriche célébra, cette année-là, le centenaire de la naissance de Schiller. L'heure était sombre, la réaction triomphait; le clergé était tout-puissant; sa domination était assurée par le concordat de 1855, cette lamentable capitulation du pouvoir laïque, dont le premier article était ainsi conçu : « La sainte Église catholique-romaine sera maintenue à tout jamais dans tout l'empire d'Autriche et dans tous les pays qui en font partie, avec tous les droits et tous les privilèges dont elle doit jouir, d'après les prescriptions divines et les dispositions des lois ecclésiastiques ». En Italie, les armes autrichiennes avaient été cruellement humiliées à Solférino. Le pays ressentit une colère violente contre le régime qui avait conduit à un pareil désastre. Il fit entendre ses revendications à la cour affolée. C'est au milieu de cette agitation que tomba la fête de Schiller. Elle fut imposante, quoique le gouvernement fît sournoisement des efforts pour l'entraver. Trente mille personnes se rendirent en cortège à la lueur des torches depuis le Prater jusqu'au Schottenthor où elles entendirent glorifier, par Laube et par le bourgmestre de Vienne, Seiller, le poète que le presse cléricale appelait rageusement « une célébrité protestante ». A l'Université l'éloge de Schiller fut prononcé par le germaniste Pfeiffer. Le Burgtheater organisa une cérémonie pour laquelle Friedrich Halm composa une pièce allégorique : *Vor hundert Jahren*; la

Germanie et la Poésie personnifiées offraient des couronnes de chêne et de laurier à l'un des plus nobles fils de l'Allemagne. Le 12 novembre les notabilités de Vienne se réunirent en un banquet où Grillparzer devait porter un toast. Au dernier moment le poète aigri s'abstint. Il expliqua dédaigneusement qu'il s'était retiré d'une manifestation qui prenait un caractère exclusivement politique et qui était organisée par des gens incapables d'apprécier Schiller. Grillparzer avait tort. L'Autriche acclamait avec raison le créateur de magnifiques œuvres d'art, mais encore un apôtre de la liberté, un guide de l'humanité sur la route du progrès.

Il est curieux d'observer comment, en Autriche, une classe spéciale de citoyens aima en Schiller un bienfaiteur, un consolateur, un libérateur. C'étaient les Juifs. Karl Emil Franzos nous fait connaître dans une touchante nouvelle, *Schiller in Barnow*, l'enthousiasme des Juifs polonais pour celui qui revendiquait en faveur de tous les hommes des droits égaux. Un article récent de la revue *Ost und West* (V, 5) nous donne sur le même sujet des renseignements intéressants. Schiller, nous dit l'auteur de cette étude, Saphra, était l'écrivain favori des Juifs de Pologne qui l'étudiaient, le commentaient, l'apprenaient par cœur avec le même amour que les textes de l'Écriture Sainte. Un Galicien, du nom de Meïr Halewi Letteris, publiait en 1852, à Vienne, une traduction en hébreu d'un choix de poésies de Schiller. Un régent d'école, originaire de Lemberg, entreprenait un travail analogue en 1859. Ce qui rendait le poète si cher aux Juifs d'Autriche, c'était, avec sa passion de la liberté et de l'égalité, sa religion de l'humanité; c'était sa sympathie qui embrassait les hommes de tous les temps et de tous les pays, c'était sa compassion pour tous ceux qui souffrent. « Voilà pourquoi, dit Saphra, ils aimaient d'une affection si profonde le plus noble cœur qui ait jamais battu et souffert en Allemagne. »

*
* *

L'Autriche vient de célébrer le centenaire de la mort de Schiller. Au cours d'un siècle elle a conquis une partie des droits que le poète réclamait pour l'homme et le citoyen. Aussi peut-elle de plus

en plus honorer en lui l'artiste plutôt que l'avant-coureur du libéralisme politique. Ses drames ont librement accès sur toutes les scènes; elle peut les applaudir sans arrière-pensée et s'abandonner au plaisir pur que cause une œuvre d'art. La censure n'entrave plus la diffusion de ses écrits; ils sont devenus l'aliment d'une suite de générations. De nombreux commentateurs en ont facilité l'intelligence. Parmi les études les plus pénétrantes dont Schiller a été l'objet se placent celles de deux Autrichiens, l'une de Karl Tomaschek (1862) qui examine en lui l'historien et le philosophe, l'autre de Jacob Minor, une ample et solide biographie, malheureusement inachevée. Malgré ces conditions favorables, on peut douter que l'esprit de Schiller ait pénétré dans toutes les parties de la nation et qu'il en ait fait l'éducation. Les querelles de races, aujourd'hui plus vives que jamais, et l'intolérance religieuse qui renaît, montrent que l'Autriche est encore loin du but assigné à l'humanité par l'auteur de l'*Hymne à la Joie*. L'apôtre de la concorde est si peu compris que des partis violents s'efforcent de l'accaparer. Les Allemands se prévalent de lui contre les Slaves, et récemment on a pu être surpris de la bizarre aberration d'un orateur, d'ordinaire mieux avisé, qui a prétendu abriter sous la bannière de Schiller les menées d'un parti de sectaires. Schiller attend encore, malgré deux centenaires, la fête par laquelle l'Autriche l'honorera dignement et montrera qu'elle s'est élevée jusqu'à lui. Cette fête se célébrera le jour où le pays aura rompu définitivement avec les préjugés d'un autre âge et répondu, par une réconciliation générale, au sublime appel de l'*Hymne à la Joie* et de la neuvième symphonie : *Seid umschlungen, Millionen!*

AUGUSTE EHRHARD,
Professeur à l'Université de Lyon.

X

SCHILLER ET FRIEDRICH-ALBERT LANGE

Dans l'*Histoire du Matérialisme* de F.-A. Lange il y a matière pour un livre sur Schiller. Ce livre, Lange l'eût écrit s'il n'avait été arrêté dans sa carrière par une mort prématurée. En 1859, année du centenaire de la naissance du poète, Lange, jeune professeur au collège de Duisburg, fit le discours commémoratif. Depuis lors le nom de Schiller, ses poésies, sa philosophie reviennent souvent dans l'œuvre et dans la correspondance de Lange. « Vous me demandez, écrit-il en 1870 de Zürich à Ueberweg qui, à ce moment prépare une nouvelle édition du « Grundriss der Geschichte der Philosophie », — vous me demandez si, dans ma philosophie pratique, je m'associe à l'idée fondamentale de Kant? *Oui* — en tant que je sépare comme lui, et même plus nettement que lui, la nécessité morale des idées de leur confirmation objective; *non*, en tant que j'emploie des idées essentiellement différentes et que je leur assigne, avec la religion et la poésie, un domaine commun.

« Si mon édition des poésies philosophiques de Schiller était parue, nous pourrions discourir sur toutes ces questions sans crainte d'équivoque. Je suis à cet égard plutôt Schillérien que Kantien. »

L'édition projetée des poésies philosophiques de Schiller n'a jamais vu le jour. Lorsqu'en 1872 la Prusse libérale ouvrit à l'historien du Matérialisme les portes de l'Université que la Prusse réactionnaire de 1866 lui avait fermées, Lange souffrait déjà du mal implacable dont il mourut deux années plus tard. Les poésies philosophiques de Schiller figurent sur le programme des derniers cours qu'il fit à l'Université de Marburg, où, comme nous l'apprend son ami le Kantien Hermann Cohen, les auditeurs accouraient nombreux pour entendre la parole de l'homme dont la vaste érudition se

rehaussait de l'éclat d'une éloquence puissante, vibrante du souffle d'une large humanité. Mais le brouillon de ces cours n'a pas été conservé. Il faut, pour connaître l'élément schillérien de la philosophie de Lange, le dégager des indications fragmentaires, éparses dans l'*Histoire du Matérialisme*. Les points de contact établis, il faut chercher le fil qui les relie. A le faire, il y a plus qu'un intérêt de curiosité. La théorie de la connaissance de Lange y gagnera quelques lumières neuves; son éthique, pierre angulaire du mouvement éthique en Allemagne, s'éclairera dans ses origines.

*
* *

Par quelle évolution Schiller est-il arrivé à demander à Kant la confirmation spéculative de sa théorie de l'autonomie du beau, à laquelle se rattache directement la partie essentielle de la Métaphysique de Lange?

La philosophie de Schiller, envisagée dans son développement intégral, offre un caractère d'unité que de récents travaux ont mis en lumière [1]. Dès la période précritique c'est une philosophie de l'amour qui se fond par la suite dans son Kantisme et à laquelle il revient au terme de son évolution spéculative. Lange a été un des premiers à discerner l'influence profonde exercée sur Schiller et ses contemporains par le platonicien anglais Shaftesbury, ce « virtuose de l'Humanité », qui allie la conception rationnelle du monde avec la fantaisie poétique et l'amour de l'idéal; qui, sans criticisme, anticipe sur les résultats de la philosophie kantienne en conciliant le cœur et la raison. C'est au sens de Shaftesbury que la génération schillérienne comprend la doctrine de la perfection du monde, tout en s'appuyant sur Leibnitz. « Leibnitz donne le texte, Shaftesbury l'interprétation. Au lieu de la mécanique des « essences incréées » on chante, tel Schiller dans sa « Théosophie de Jules », l'hymne à la beauté de l'univers, où le mal ne sert qu'à l'harmonie de l'ensemble, comme l'ombre dans le tableau, la dissonance dans la musique. »

1. Walzel, Schillers Sämmtl. Werke, Säkular Ausgabe, *Philosophische Schriften*, Einleitung, Stuttgart, Cotta.

Shaftesbury établit l'étroite relation de la beauté et de la moralité. On croit avec lui à l'identité du beau, du bien et du vrai.

Was wir als Schönheit hier empfunden
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

C'est une idée chère aux hommes du XVIIIe siècle, et que l'étude de Kant purifiera chez Schiller de ses éléments eudémonistes.

Dans l'esprit de Schiller, la conception de l'unité de l'éthique et de l'esthétique passe par diverses phases. Mais, si dans la période précritique il identifie l'idéal moral et la beauté, si le beau lui apparaît tantôt comme l'image sensible de la vérité, « sinnlich verkleidete Wahrheit », tantôt comme la moralité cachée, « verhüllte Sittlichkeit », ces définitions ne satisfont qu'à demi Schiller, philosophe quand il veut faire des poésies, poète lorsqu'il s'adonne à la spéculation. Après de longues réflexions et un échange suivi de lettres avec son ami Körner, après une étude approfondie de Kant, il voit une lumière nouvelle éclairer pour lui la nature du beau. Cette clarté, il ne peut la recevoir des paragraphes de la *Critique de la Faculté de juger* : Kant donnait une analyse de l'esprit contemplant le beau, mais ne s'arrêtait pas à la possibilité de l'existence, dans l'objet, de qualités ou états qui détermineraient le jugement du sujet. Schiller est préoccupé avant tout de trouver un critérium objectif de la beauté.

A vrai dire, et d'une manière indirecte, il tirera tout de même son explication du principe de l'idéalité du beau, posé par Kant dans la dialectique du jugement esthétique, et par laquelle Kant résolvait l'antinomie à laquelle donne lieu le « jugement de goût ». On dispute sur le beau sans pouvoir le prouver par démonstration. Partant, le beau n'est pas une qualité de la chose en soi. Mais, d'autre part, on ne saurait l'enfermer dans le monde sensible, si on tient à lui laisser une valeur certaine. Si donc il y a divergence de goût, c'est parce que dans le beau se trouve impliqué, quoique de façon indéterminée, un concept rationnel, indémontrable, qui nous prescrit des tâches irréalisables dans le monde de l'expérience ; une idée qui dépasse toute notion de l'entendement et qui n'est elle-

même que le concept du fond supra-sensible des phénomènes[1]. Lorsque Schiller, dans une lettre à Körner[2], traduit le résultat de ses méditations par la formule : « Le beau n'est pas un concept empirique — c'est un impératif. La beauté est la liberté dans le phénomène : « Freiheit in der Erscheinung », cette définition a été construite avec des éléments kantiens, puisés et dans la *Critique de la Faculté de juger* et dans la *Critique de la Raison pratique*.

La liberté transcendentale, que la raison pratique postule, quoique la raison spéculative se soit interdit de la connaître, l'autonomie de la volonté, sont revendiqués en faveur du beau. La beauté participe de quelques-uns des caractères du monde intelligible.

Mais Schiller ne s'arrête pas là. Il va plus loin que Kant. Ce dernier avait soutenu que le monde intelligible pouvait être conçu par la pensée, mais non perçu par l'intuition, quoique la pensée pût avoir une valeur objective, telle sa loi morale. Schiller, tout en faisant dans son œuvre une large place à l'éthique kantienne, tire les dernières conséquences de l'idéalisme transcendental du maître. Poète, il nous donne une image du monde intelligible. Comme Platon qui, en contradiction avec sa propre dialectique, créa le mythe, Schiller, dans ses poèmes philosophiques, prête une forme sensible au suprasensible. L'objet de la raison pure se revêt d'un corps. Il devient mythe. Et le mythe porte en lui-même l'essence de l'inconnu, comme à l'époque

Wo der Dichtung zauberische Hülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand.

La liberté est transportée dans le monde des rêves, et même elle ne vit que là. « Freiheit, ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne lebt nur im Gesang. »

Les poésies philosophiques de Schiller sont le plant où se greffe l'idéalisme transcendental de Lange, auquel on a reproché d'avoir fait évaporer dans des rêves de poète les postulats de la raison pratique.

Le Kantisme de Lange est un Kantisme de la raison pure. L'histo-

1. Kant, *Critique de la Faculté de juger*, 57, I et II.
2. Schiller, *Lettre à Körner* du 23 février 1793.

rien du Matérialisme ne conteste pas l'importance du concept de la liberté. Il reconnaît le caractère sublime de la loi morale. Mais il cherche en vain chez Kant une séparation suffisamment accusée de l'idéal et du réel, nécessaire lorsqu'il s'agit de soustraire le monde intelligible aux atteintes du matérialisme. Pour éviter l'antinomie entre l'idéal et la vie, Kant a placé la liberté parmi les noumènes comme étant réelle. Elle est un fait de la raison pratique. Mais, lui objecte Lange, sommes-nous réellement libres? Ne sommes nous pas, dans la lutte morale, phénomènes plutôt que noumènes? Et ne vaut-il pas mieux, puisque nous nous trouvons en présence d'un contraste irréductible, placer la liberté avec les autres idées de la raison : Dieu, immortalité, perfectibilité infinie, unité du Beau, du Bien et du Vrai, etc., dans le monde de la poésie, comme le fit Schiller dans ses poèmes philosophiques? Il ne s'agit point ici d'une poésie fantaisiste et arbitraire, bonne à charmer par des inventions oiseuses, mais bien de la source de tout ce qui est beau et sacré. Comprise ainsi, cette création nécessaire de notre esprit devient l'idéal, contrepoids au pessimisme, stimulant de progrès éthique. En élargissant ainsi la conception schillérienne de la liberté esthétique, Lange identifie ses « idéals subjectifs » à la forme pure, à la « Gestalt » du poète, mot par lequel Schiller a si heureusement remplacé l'expression pâlie d' « Idée ».

On voit aisément quel appui Schiller peut fournir au criticiste contre le matérialisme, pour qui la matière est principe de toute existence et qui cependant est impuissant à substituer aux hypothèses transcendentales une explication valable du problème universel. Que le matérialisme coordonne par l'application rigoureuse des lois de causalité tous les phénomènes du monde sensible! Qu'il regarde l'homme et ses actes comme une partie intégrante de la nature! Il remplira un rôle utile et nécessaire. Mais qu'il ne s'avise pas de combler le vide éternel entre l'homme sensible et sa connaissance idéale.

> Ueber diesen grauenvollen Schlund
> Trägt kein Nachen.

Seules les fonctions synthétiques de notre entendement peuvent

s'essayer à cette tâche. Elles rechercheront hors de l'empirisme une conception dans laquelle viendront se fondre les connaissances de détail. Ces fonctions synthétiques qui, dans le domaine de l'entendement, procèdent à l'unification logique, s'affranchissent ici des liens avec le sensible jusqu'à devenir un jeu de l'imagination. Si en créant la Métaphysique elles conservent quelques attaches avec la réalité, leurs créations poétiques, le mythe religieux, la conception harmonieuse du monde, ne sont plus que des rêves, dépourvus de valeur objective[1]. La vérité, le réel nous seront éternellement cachés. Les idées ne nous le révéleront pas. Et cependant, combien précieux et indispensable peut devenir l'idéal, malgré son caractère subjectif si, par son fond éthique et esthétique, il exerce une action éducative sur l'homme.

Ainsi se trouve consommé le triomphe de l'idéal sur la réalité. L'homme, impuissant à déchiffrer les énigmes de l'univers, ne renie pas la volonté de vivre. De plein gré il renonce à la vérité. Mais sa résignation est exempte de faiblesse. Car, faisant un retour sur lui-même, il trouve en soi un monde d'autant plus beau, d'autant plus impérissable qu'il est irréel.

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Lange reproche à Kant de ne pas s'être tenu à ce résultat négatif, d'avoir, par sa doctrine du caractère intelligible, construit un savoir qui, d'après ses propres propositions, n'en est pas un. Pourquoi l'auteur de la raison pratique ne voulut-il pas comprendre ce que Platon aussi se refusait à admettre, à savoir que le monde intelligible est un monde de la poésie ? La philosophie de Kant, dit Lange, se dresse, telle une face de Janus, sur la limite de deux époques. Comme l'édifice de ses pensées n'est pas encore débarrassé des volutes moyenâgeuses, sa philosophie positive n'a point encore atteint son plein et entier développement. Toutefois ses affinités avec la grande époque de la poésie allemande ne sont ni exceptionnelles ni for-

1. Dans ses remarques philosophiques, I. C. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, II, 6 mai 1800, se prononce aussi catégoriquement que Lange contre l'objectivité des « idées » (voir p. 60).

tuites. La grandeur avec laquelle Kant conçut l'idée du devoir peut nous faire oublier les fausses subtilités du concept de la liberté. Car la loi morale qui en découle enflamma les jeunes esprits et, malgré la naïveté de sa forme anguleuse, maint passage dans l'œuvre de Kant enivra les âmes comme une épopée. Mieux que tout autre, Schiller, avec la force divinatrice du génie, saisit l'essence même de la doctrine de Kant et la purifia des scories scolastiques. Si, parfois, dans ses œuvres en prose, il partage les défauts du maître, il va, dans ses poésies, jusqu'aux dernières conséquences. « Schiller, le poète de la liberté, a pu oser placer la liberté dans l'empire des rêves, dans le royaume des ombres parce que, dans sa poésie, les rêves et les ombres viennent planer à la hauteur de l'idéal. L'instable devient un pôle fixe, l'incertain prend une forme divine, les jeux du caprice se changent en lois éternelles, dès qu'il oppose l'idéal à la vie. Tout ce que la religion et la morale ont de bon, ne peut être représenté de façon plus pure et plus puissante que dans l'hymne immortel, qui se termine par l'ascension du fils des Dieux tant éprouvé. Ici s'incarne l'Idée de la fuite de l'homme hors des limites du sensible vers le monde intelligible. Nous suivons le dieu qui, « flamboyant », quitte l'enveloppe humaine. Le rêve et la réalité échangent leurs rôles :

> Des Lebens schweres Traumbild sinkt und
> sinkt und sinkt.

Après avoir sauvé les Idées intelligibles des attaques du réalisme, en les transportant dans une sphère où l'axiome des causes naturelles ne peut les atteindre, Lange combat l'idéalisme des théologies et le rationalisme du culte de l'humanité. L'un et l'autre, pour lui, méconnaissent la nature de la religion; les théologies ont le tort de croire à la vérité objective des dogmes, le culte de l'humanité a le tort de confondre la religion avec la morale et de demander pour elle une part de réalité. Mais la religion, pas plus que le mythe, n'a place dans le réel. La source en est pour Lange cette fonction synthétique de la raison humaine qui agit dans la pensée spéculative, et dans l'art. Pas plus que l'art la religion n'a de but moral. Il lui arrive de suivre le progrès éthique, mais aussi de sanctifier l'horrible. Elle

n'a et ne doit avoir nul lien avec la science, n'étant qu'un produit du sentiment. N'en faites pas un dogme infaillible, — ne la confondez pas avec le savoir rationnel. On ne raisonne pas où l'on aime. La religion raisonnée mène à la décadence.

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher.

Gardez à la religion le caractère de l'absolu, de l'immédiat. Ayez de la religion, sans y croire. Sa vérité est une vérité subjective et toute sa valeur réside dans cette subjectivité. Ni les théologies, ni la science, ni la morale ne vous en donneront. Si les premières ont pu imposer à la foi aveugle un dieu Néron que « la nature ne sent qu'à la torture »[1], la raison, en dépeuplant l'univers de divinités, a appauvri la vie humaine, l'a dépouillée de ses rêves les plus beaux[2]. « Dès lors, insensible à la gloire de son créateur, comme le balancier d'une horloge, le monde sert en esclave la loi de la gravitation. »

Müssig kehrten zu dem Dichterlande
Heim die Götter, unnütz einer Welt,
Die, entwachsen ihrem Gängelbande,
Sich durch eignes Schweben hält.

« Et les dieux ont emporté tout ce qui est beau, sublime. Toutes les couleurs, toutes les harmonies de la vie. Ils ne nous ont laissé que la formule inanimée »[3]. Cette formule, que représente-t-elle ? Un concept, postulé pour combattre le matérialisme extrême, un concept inventé pour opposer à l'idée de l'être simple l'idée d'une cause. L'homme adorera-t-il une abstraction ?

« La Grèce un jour détrôna ses dieux et Homère n'eut plus d'admirateurs. Il fallut pour le remettre en honneur l'avènement d'une génération qui pût l'apprécier. Avec lui les dieux de la Grèce ressuscitèrent. Et lorsque le jeune Schiller s'écrie dans les dieux de la Grèce :

Was unsterblich im Gesang soll leben
Muss im Leben untergehn,

1. Schiller, *Freigeisterei der Leidenschaft.*
2. *Poesie des Lebens.* Vier Weltalter.
3. *Die Götter Griechenlands.*

il voit l'essence même, la substance suprasensible de la mythologie grecque, agir sur nous, comme jadis sur Socrate et Platon. »

L'esthétique s'identifie ainsi à la religion. Si la beauté est le mobile de l'âme, ce qui la fait aimer, vouloir, créer, la beauté, et principalement la plus divine, la plus parfaite, celle qui n'a jamais été et ne sera jamais, contient le secret du monde.

*
* *

Dans sa *Critique de la Faculté de juger*, Kant montre la beauté impliquant, quoique de façon indéterminée, le concept du fond suprasensible des phénomènes. De même que la plus haute idée rationnelle pratique est la finalité ou le Bien, de même la plus haute idée esthétique est celle de la finalité idéale. Le beau devient ainsi le symbole du bien moral, et c'est vers ce but qu'à notre insu nous dirige le goût. Cette idée du caractère symbolique de la beauté, développée par Kant dans le § 59 de sa *Critique de la Faculté de juger*, devient pour Schiller le point de départ de nouvelles recherches, sur le rapport précis du beau et du moral. La beauté, définie « liberté phénoménale », lui montre la question sous un angle nouveau. Et, encore une fois, il dépasse Kant.

L'impératif catégorique avait enjoint à l'homme de faire précéder chacune de ses actions d'un combat entre la loi du devoir et le penchant naturel. L'idée d'une obligation morale, présidant à ses actes, doit rester vivante dans son esprit. Schiller ne peut partager ce rigorisme. « Dans la philosophie de Kant, dit-il, l'idée du devoir est présentée avec une raideur qui effraie les Grâces et qui pourrait apporter à un esprit faible la tentation de chercher la perfection morale sur la route d'un ascétisme sombre et monacal [1]. » « Pourquoi

1. Ueber Anmuth und Würde.

Dans une note de son traité sur *la religion dans les limites de la pure raison*, édition de 1793-94, Reclam (Kehrbach), Kant, tout en maintenant ses positions, réfute les développements de Schiller sur un ton plaisant qui ne lui est point habituel. Nous donnons ici un extrait de cette note, dont le passage relatif à Hercule Musagète suggéra, très vraisemblablement, à Schiller les dernières strophes du poème *l'Idéal et la Vie*.

« M. le Professeur Schiller, dans sa magistrale étude (Thalia, 1793, 3 fasc.) sur la grâce et la dignité dans la morale, désapprouve cette conception de l'obliga-

ne pas étendre l'autonomie de la beauté à l'éthique? » La beauté libre engendrera la beauté morale. Dans la belle âme le devoir deviendra penchant.

Le beau exprime l'âme humaine dans sa liberté. Il agira sur l'âme de l'humanité.

L'œuvre d'art, la poésie, le beau, semblent, à l'époque troublée où vit Schiller, passer inaperçus aux yeux des hommes préoccupés de combattre pour des biens plus nécessaires. « Les miracles de notre temps, dit-il, se produisent dans un domaine autre que celui de l'art. » Mais ce domaine, il s'en détourne. Ce n'est point par pessimisme ni par découragement. Il ne désespère pas de l'humanité. Il espère en l'heure de la libération et il sait que par l'éducation elle se libérera. Confiante en l'effort humain, sa pensée prend possession des résultats futurs et en nourrit son courage.

L'insignifiance politique de l'Allemagne paraît au poète un mal relatif, si elle peut, par un travail de transformation esthétique et éthique, atteindre un degré supérieur de civilisation. Et Schiller emprunte à l'antiquité son idéal de beauté pure; il emprunte à son époque le rêve de fraternité humaine. Ainsi son optimisme esthétique arrive à créer, par l'alliance du possible et du nécessaire, l'idéal, à l'image duquel la réalité se modèlera. Une fois l'humanité intégrale atteinte dans l'individu, l'agrégat organique des hommes,

tion, comme si elle impliquait une humeur de Chartreux; mais je ne puis — étant du même avis que lui dans les principes essentiels — constater ici de désaccord, à la condition que nous puissions arriver à nous entendre.

« J'avoue volontiers que je ne puis associer de la grâce à l'idée du devoir et ceci à cause de sa dignité. Car il contient une obligation absolue, avec laquelle la grâce est en contradiction directe. La majesté de la loi, comme celle du Sinaï, inspire le respect qu'éveille l'estime du subordonné pour son maître — et, dans notre cas, où c'est en nous que réside notre maître, sa majesté nous inspire un sentiment de la grandeur de notre destination, qui nous ravit plus que toute beauté. Mais toute vertu, c'est-à-dire toute pensée arrêtée de remplir notre devoir, est bienfaisante dans ses effets, au delà de tout ce que la nature où l'art peuvent donner; et le beau tableau de l'humanité, conçue ainsi, permet l'accompagnement des grâces qui, tant qu'on parle de devoir, se tiennent à une distance respectueuse. Mais, si l'on envisage les suites charmantes qu'aurait dans le monde la vertu, si elle était admise partout, la raison morale met en jeu la sensibilité — et ceci par l'imagination. Hercule, ne devient Musagète qu'après avoir dompté les monstres, — labeur devant lequel reculent ces bonnes sœurs, les Grâces. Ces suivantes de Vénus Uranie sont courtisanes dans le cortège de Vénus Dione dès qu'elles se mêlent de déterminer ce qui est le devoir et qu'elles veulent en fournir le mobile. »

l'individualité collective, la société, l'état, se constituera à son tour d'une façon harmonieuse. L'œuvre d'art sociale et politique sera ainsi réalisée.

Voilà donc l'idée de l'harmonie esthétique, chère à Shaftesbury, chère au jeune Schiller, heureusement alliée à la rigueur de l'éthique kantienne. « Toutes les améliorations dans le domaine politique partiront de l'ennoblissement du caractère. Si l'humanité perd sa dignité, l'art la sauve. La vérité continue à vivre dans l'image. En la reproduisant on fera renaître l'original[1]. »

Le pas est franchi de l'optimisme naïf à l'optimisme conscient, qui sait que la mission lui incombe de transformer le monde d'après son idéal intérieur.

Dès que Schiller eut saisi dans sa netteté le problème de l'éducation esthétique de l'humanité, il rechercha une terminologie philosophique pour ses nouveaux concepts : l'homme idéal, l'homme individuel, fondus en un type d'homme intégral. L'étude de la « Wissenschaftslehre » la lui fournit. Le « moi » de Fichte devient « Formtrieb », le non-moi « Stofftrieb », l'action réciproque de ces deux instincts le « Spieltrieb ». Des deux premiers instincts, l'un tend à soumettre la réalité qui nous entoure aux lois de la nécessité, l'autre à réaliser le nécessaire en nous. Le « Stofftrieb » a son point de départ dans la nature sensible de l'homme. Le « Formtrieb » part de la nature rationnelle de l'homme, qu'il cherche à mettre en évidence; il tend à mettre en harmonie la diversité de son être, à maintenir la personne humaine à travers ses modifications diverses. Mais par le « Formtrieb » l'homme n'affirme pas seulement sa personnalité. Par lui il s'élève aussi à une synthèse idéale qui comprend tout l'ensemble des phénomènes. Si l'objet du Stofftrieb est la vie, — l'objet de la synthèse idéale : la forme, « die Gestalt », celui du « Spieltrieb » — solution de l'antithèse — est : « lebende Gestalt ». Ainsi se trouve dégagé le concept de la « beauté libre », de l'idéal, promoteur du progrès éthique. « L'homme n'est jamais autant homme que lorsqu'il joue. »

A cet optimisme idéal du poète se rattache l'éthique de Lange, pro-

1. *Ueber die æsthetische Erziehung des Menschen*, 9e lettre.

duit logique d'une théorie de l'idéal dont Schiller avait fourni les fondements mêmes.

Évidemment le problème du progrès ne se pose pas, à la fin du XIXe siècle, sous une forme de tous points analogue à celle de l'époque schillérienne. Plus que l'esthétique, l'éthique en ses rapports avec la question sociale préoccupe les penseurs. La controverse antique entre les conceptions réalistes et idéalistes s'efface devant la lutte plus actuelle du pessimisme et de l'optimisme. On discute moins sur l'existence du monde et davantage sur sa valeur. Cependant, malgré ce déplacement apparent des questions controversables, elles restent essentiellement les mêmes. Tout d'abord, l'éternelle antinomie entre la nature d'un tout et l'explication du tout par ses parties, revit dans les conceptions contraires de l'optimisme et du pessimisme. Au pessimisme de son époque, né d'une intuition trop exclusive de la réalité, Lange oppose l'optimisme de la synthèse idéale. Certes, il ne conteste pas son caractère purement subjectif; il lui dénie le droit de se poser en dogme, de présenter comme des vérités objectives les beaux rêves de la disharmonie isolée qui s'absorbe dans l'harmonie du tout. Et cependant il le maintient comme idéal, conscient qu'il n'est qu'un mirage, une fantaisie trompeuse, un poème auquel aucune réalité ne correspond. Il dit à l'optimiste le mot schillérien : « Aie l'audace de ton erreur et de ton rêve », parce que le rêve lui est indispensable pour édifier son optimisme, comme l'idéal théorique lui est nécessaire pour couronner son édifice logique.

Grâce à la puissance de réalisation naturelle qu'il attribue à l'idéal, en vertu de la force psychique et physique des idées, son optimisme idéal devient le moteur du progrès moral. Plus est libre notre synthèse, plus est morale notre image du monde et notre façon d'agir. Nous devons tâcher de transformer la réalité empirique d'après l'image idéale créée par notre synthèse. Nous devons, nous tournant vers « le possible », nous consoler du « nécessaire »; — nous ne devons affronter la lutte avec la réalité qu'armés de notre rêve. Tel passage de l'Histoire du Matérialisme, où l'auteur traite du rôle de l'idéal, semble directement inspiré des « Lettres sur l'éducation esthétique », comme tel autre, où il oppose le matérialiste à l'idéaliste, paraît un fruit de l'étude « sur la poésie naïve et sentimentale ».

Sa tâche de criticiste consiste à concilier, en théorie et en pratique, les deux termes de l'antinomie, immanente à notre pensée. Le but du poète est de fondre dans une humanité idéale les antithèses figurées par l'empirique grossier et l'idéaliste extrême. La marche suivie par la pensée spéculative des deux philosophes est parallèle. Mais toute éthique fondée exclusivement sur l'optimisme idéal ne serait qu'œuvre d'esthète. Or nous savons que l'éthique de Lange est plus pratique. Elle put s'élever victorieusement contre le matérialisme éthique et le dogme de l'égoïsme qu'à la fin du dernier siècle l'esprit utilitaire de l'Allemagne nouvelle chercha à justifier par la doctrine du « laissez-faire », par la glorification de la *pléonexie*, source de prospérité économique. Il lui oppose le principe du « Gemeinsinn », du sens social, fondé sur l'amour du prochain. Car, si l'historien du Matérialisme conteste le caractère *a priori* de la loi morale, il admet cependant l'existence en nous d'un principe éthique, que nous arrivons à connaître seulement *a posteriori*, mais selon lequel nous réagissons moralement sur des états d'âme imposés par le dehors. Une raison naturelle, presque physique, semblable au « Formtrieb » schillérien, nous pousse à remplacer l'égoïsme par le plaisir éprouvé à l'aspect de l'harmonie répandue autour de nous dans le monde sensible. Les sensations naturelles, nées dans un cercle restreint — tel l'amour familial, — se ramènent ainsi à une cause, à un but général, se relient à une idée qui revendique une valeur incontestable. Dès lors la synthèse qui, dans le domaine de l'entendement, créait l'image du monde, qui dans le domaine de l'art agissait comme « Formtrieb », devient pour nos actions la vraie règle morale; d'elle dérivent tous les autres principes de la moralité. L'idéaliste est celui qui conçoit l'intégralité des choses. Il n'est plus « l'unique ». Il se sent l'anneau d'une chaîne qui comprend « tous les esprits, tous les êtres »[1]. L'individu se fond dans l'espèce. Affranchi des liens de l'égoïsme dans lesquels le maintenait sa nature sensible, l'homme rapporte comme fruit de sa rédemption esthétique un idéal nouveau, l'idéal social.

I. TALAYRACH D'ECKARDT.

1. *Die Freundschaft.*

XI

SCHILLER JUGÉ PAR WAGNER

C'est aujourd'hui presque un lieu commun de la critique allemande, depuis Ernest von Wildenbruch ou Fritz Lienhard jusqu'à Max Koch, Chamberlain ou Golther, d'admettre que « le drame schillérien avec sa mélodie interne et son rythme musical n'a trouvé de continuation que dans le drame lyrique de Wagner ». Il n'est pas sans intérêt, dans ces conditions, de voir comment Wagner lui-même a jugé l'auteur de la *Fiancée de Messine* et de *Guillaume Tell*, apprécié son œuvre dramatique et déterminé la place qu'il occupe dans l'évolution générale du théâtre allemand.

I

Richard Wagner a sans aucun doute été familiarisé de bonne heure avec l'œuvre de Schiller. Son oncle, Adolphe Wagner, qui fut un de ses initiateurs intellectuels, avait vu de près le grand poète. Attiré dans sa jeunesse à Iéna par le renom de l'université, il y avait fait la connaissance de Schiller et était même devenu l'hôte presque quotidien de sa maison hospitalière jusqu'au moment où le poète avait quitté Iéna pour Weimar. Le père de Richard, Friedrich Wagner, était de même au nombre des enthousiastes de Schiller, applaudissait ses drames au théâtre de Leipzig, assistait le 18 septembre 1801 à la première de *Jeanne d'Arc* à Leipzig et en juillet 1803 à la représentation de la *Fiancée de Messine* au théâtre de Lauchstädt. Le père adoptif de Richard, l'acteur Geyer, jouait une série de rôles dans les pièces de Schiller, depuis don Carlos ou Max Piccolomini jusqu'à Franz Moor ou au Président de *Kabale und Liebe*. La sœur de Wagner, Louise, incarnait au théâtre de Prague

les héroïnes de Schiller, Louise ou Thekla. Sa femme enfin, Minna, déclamait ou jouait, dans des concerts ou au théâtre de Riga, les rôles de Jeanne d'Arc, de Béatrice ou de Marie Stuart[1].

Wagner toutefois ne semble pas avoir éprouvé à l'époque de ses débuts une ferveur particulière pour Schiller. Son admiration va, à cette époque, surtout à Shakespeare et aux tragiques grecs, puis aussi aux romantiques et aux écrivains de la Jeune Allemagne. Dans ses premiers écrits le nom même de Schiller est à peine mentionné. Dans sa *Visite à Beethoven* par exemple, il prête au grand musicien, à propos de l'*Hymne à la Joie* chanté par le chœur à la fin de la IXe Symphonie, cet éloge assez tiède : « Ce sont là assurément de nobles et beaux vers, et pourtant qu'ils sont loin d'exprimer tout ce que j'ai rêvé à ce sujet[2] ! » Ce qui frappe à ce moment Wagner, c'est surtout « l'insuffisance du langage poétique », l'impuissance de la parole humaine à exprimer les émotions complexes, les pressentiments confus et délicieux, le surnaturel monde de rêve qui vibrent et tressaillent dans le cœur du musicien. Schiller est bien, pour lui, « le poète le plus idéal du peuple allemand » et il est loin d'admirer sans réserve le portrait affadi que Laube, sans avoir lui-même la moindre étincelle du génie schillérien, a tracé de lui dans les *Karlsschüler*[3]. Toutefois ce qu'il tient à noter surtout, pour l'instant, c'est que le théâtre de Schiller n'est *pas* la réalisation supérieure et définitive de ce drame national que l'Allemagne appelle de ses vœux depuis la fin du XVIIIe siècle, mais seulement un essai brillant et infructueux, une tentative somme toute à demi avortée de créer le drame de l'avenir. Il lit à ce moment l'*Histoire de l'art scénique* de Devrient, où est développée cette thèse que Goethe et Schiller ont délaissé la scène pour écrire des drames livresques, qu'ils ont fait revivre l'antique opposition entre le drame savant

1. Glasenapp, *Das Leben R. Wagners*, 3e édit., I, 21, 23, 38 s., 43 s., 46, 68 s., 103, 257, 275.

2. Wagner *Gesammelte Schriften*, 2e édit., I, 111; texte français dans Silège, *Dix écrits de R. Wagner*, Paris, 1898, p. 87. — Cf. le commentaire de l'*Hymne à la Joie* dans le programme composé par Wagner en 1846 pour l'exécution donnée à Dresde de la Symphonie avec chœurs, *G. S.*, II, 62 ss.

3. Voir le récit que fait Alfred Meissner d'une fête donnée chez Wagner en 1846 en l'honneur de Laube, à la suite d'une représentation à Dresde des *Karlsschüler*. Cité par Glasenapp, II, 1, p. 171.

et le drame populaire et voulu rendre à la poésie pure la prééminence sur l'art de la scène. Et il souscrit pleinement au jugement de Devrient. Il manque encore à l'Allemagne, dit-il, un Shakespeare ou un Molière, un des ces acteurs-poètes qui unissent en eux le génie du mime et du créateur dramatique. « Nous voyons nos plus grands poètes eux-mêmes, ceux qui ont cultivé le drame avec l'amour le plus actif, Gœthe et Schiller, rester incapables de dépasser le point de vue de la littérature pure et demeurer trop à l'écart de l'art du théâtre pour pouvoir exercer sur lui une action favorable décisive [1]. »

Dans les œuvres théoriques des années 1849 à 1851, dans l'*Œuvre d'art de l'Avenir* et surtout dans la seconde partie d'*Opéra et Drame*, Wagner marque de la façon la plus nette ce qui a empêché à ses yeux Schiller d'atteindre au drame véritable. On sait que pour Wagner le drame intégral parfait est, à ce moment, une œuvre d'art « *communiste* » : œuvre synthétique parce qu'elle résulte du concours harmonieux de tous les arts, associés en vue de faire impression à la fois sur toutes les facultés de l'homme; œuvre collective, car elle n'est pas le produit de l'imagination individuelle d'un artiste mais la création d'une société d'acteurs groupés pour satisfaire un besoin national et réjouissant leurs contemporains en leur présentant, sous une forme symbolique, l'expression artistique complète de leur vision de l'univers, de leur idéal religieux. Le drame grec, fleur exquise et unique du génie hellénique, a réalisé de la façon la plus merveilleuse cette synthèse des arts et cette union des volontés. Mais sa floraison a été de courte durée : bientôt cette œuvre d'art intégrale et vivante créée par les Grecs à l'apogée de leur civilisation s'est dissoute : les arts particuliers, architecture, sculpture et peinture, danse et pantomime, musique et poésie se séparent peu à peu, s'efforcent égoïstement de briller chacun pour lui-même, se cantonnent dans un orgueilleux isolement. Et cette spécialisation, favorable en apparence à l'épanouissement des œuvres les plus variées, s'accompagne en réalité d'une profonde décadence. Les arts désormais dissociés s'efforcent vainement de

1. Article de janvier 1849 sur la *Geschichte der Schauspielkunst* de Devrient. Cité par Glasenapp, II, 1, p. 279.

produire, chacun avec ses ressources propres, l'œuvre d'art parfaite qui donne pleinement satisfaction aux aspirations de la nature humaine. Aucun n'y parvient. La musique pure demeure condamnée à ne dire jamais que des *états d'âme* sans jamais pouvoir exprimer l'*acte moral* lui-même et tend irrésistiblement à se préciser par le secours du Verbe. La Poésie absolue n'est pas plus heureuse. Livrée à ses propres forces, elle aboutit, dans ses efforts pour enfanter le drame parfait, à deux types de valeur très inégale : le drame de Shakespeare et le drame de Racine. Issu, en vertu d'une évolution organique et normale, du roman ou de la chronique historique simplifiés et condensés, le drame shakespearien est bien une image authentique et vivante de l'humanité moderne, une description merveilleusement objective de l'univers; mais sa forme reste défectueuse : le poète ne sent pas encore la nécessité de faire effort pour reconstituer le milieu où se meuvent ses personnages; un simple écriteau facile à changer désigne le lieu qui doit figurer la scène; en sorte que l'action, touffue et compliquée, se meut dans un cadre purement idéal et abstrait. — Née dans la luxueuse salle de fête des princes et des grands, la tragédie française au contraire n'est qu'une forme vide dont le cadre a déterminé le contenu. Pour ne pas faire varier le lieu de l'action, le poète renonce à porter sur la scène les sujets trop complexes que fournissent l'histoire et le roman et tente une renaissance factice du drame antique modernisé et par suite dénaturé.

Les dramaturges allemands se sont efforcés, sans succès définitif, de trouver un compromis entre les deux formes d'art opposées de Shakespeare et de Racine. Schiller en particulier apparaît à Wagner comme le représentant typique du poète moderne sollicité d'un côté par l'histoire et le roman, séduit de l'autre par la beauté formelle du drame grec et ne parvenant pas à réconcilier la vie moderne et l'art antique dans une synthèse satisfaisante.

Parti du roman bourgeois ou politique, Schiller remonte à l'époque de sa maturité jusqu'à la source du roman moderne, jusqu'à l'histoire même, et il essaie de construire ses drames avec les matériaux fournis par l'histoire. Mais il ne tarde pas à s'apercevoir des difficultés de cette entreprise. Il observe bientôt que seul le roman

est en état d'élever la chronique historique à la dignité de l'œuvre d'art en y ajoutant la description vivante du milieu et des caractères, et que seule la technique primitive de Shakespeare est en état de condenser en drame le roman historique. Or, Schiller reconnaît que cette technique ne répond pas aux besoins de la scène moderne. Il voudrait dès lors, en s'élevant à une conception *poétique* du sujet *historique*, donner à ce sujet l'unité si indispensable au drame. — Mais c'est là aux yeux de Wagner une entreprise impossible. On ne corrige pas l'histoire; ce n'est pas impunément qu'on peut altérer, transposer, simplifier ses données. Avec l'exactitude historique s'évanouit aussi la vérité psychologique des caractères. En poétisant l'histoire dans son *Wallenstein*, en s'écartant sciemment de la réalité des faits pour des raisons de convenance artistique, Schiller a produit quelque chose qui n'est plus de l'histoire et qui n'est pas encore du drame. C'est « la tentative la plus loyale pour tirer de l'histoire une matière pour le drame », mais ce n'est pas la solution vraie et définitive du problème du drame moderne.

Dans la suite de sa carrière dramatique, continue Wagner, nous voyons dès lors Schiller s'écarter de plus en plus de l'histoire. Elle ne l'intéresse plus par elle-même. Il y voit simplement une collection de motifs poétiques à l'aide desquels il pourra représenter d'une manière poétique et concrète des *idées* auxquelles il est arrivé en vertu de l'évolution intérieure de sa pensée. D'autre part il se passionne sans cesse davantage pour le problème de la *forme* dramatique, qui prend à ses yeux une importance toujours plus prépondérante. Si bien que finalement il en arrive, comme les Français, à subordonner le fond à la forme. Dans la *Fiancée de Messine* le problème qu'il a tenté de résoudre c'était de construire un sujet propre à être traité à l'aide des procédés de la tragédie antique considérée comme la forme dramatique par excellence. Empruntant à la technique du drame grec la notion de la « Fatalité » — d'une fatalité rendue d'ailleurs acceptable pour la conscience moderne, — il imagina une action basée sur cette fatalité et située dans un décor moyen-âgeux qui devait former en quelque sorte le trait d'union entre les éléments antiques et les éléments modernes qu'il essayait de juxtaposer. Ce mariage du génie hellénique et du

génie moderne que Gœthe avait exprimé symboliquement par le mariage de Faust et d'Hélène, Schiller essayait ainsi de le réaliser par l'effort conscient et volontaire de l'art le plus consommé. Mais l'expérience échoua. La fable moyen-âgeuse et la forme antique n'arrivèrent point à s'harmoniser complètement et se nuisirent l'une à l'autre, en sorte que l'œuvre demeura finalement privée de vie poétique. Et Schiller, désespérant de réussir dans sa paradoxale tentative, revint avec *Guillaume Tell* au genre du roman dramatisé qui satisfaisait imparfaitement ses aspirations artistiques mais où, du moins, son génie de poète se déployait à l'aise.

Ainsi le culte de la belle forme antique s'identifie et se confond finalement chez Schiller avec le culte de l'idéal. Il ne peut, d'une part, se résigner à revenir à la forme moderne du roman pour exprimer le contenu de la vie moderne. Il constate douloureusement, d'autre part, l'impossibilité d'exprimer ce contenu à l'aide de la pure forme d'art antique. Et confondant *notre* vie moderne avec *la* vie humaine en général, il en arrive ainsi à concevoir l'Art comme quelque chose de séparé de la Vie, la suprême perfection artistique comme un idéal à jamais irréalisable, dont on peut simplement s'approcher sans y atteindre jamais. Et nous le voyons ainsi osciller entre ciel et terre, entre le « ciel » de la Forme d'art antique et la « terre » du Roman de notre temps, sans trouver nulle part l'équilibre souhaité [1].

II

Wagner, cependant, ne s'en tient pas à ce jugement sévère sur Schiller. Dans ses premiers ouvrages théoriques il s'était préoccupé surtout de montrer que Schiller et Gœthe n'avaient *pas* réalisé l'œuvre idéale vers laquelle tend l'évolution générale de l'Art; et il mettait donc en relief l'*imperfection* du drame de l'ère classique. Dans ses écrits des années *soixante* et *soixante-dix* il s'efforce au contraire de montrer en Gœthe et Schiller des précurseurs de ses tendances artistiques, d'établir qu'ils ont fait effort vers un idéal à la fois *humain* et *allemand* qui est aussi le sien et que « l'œuvre

1. *G. S.*, IV, 23 ss.

d'art de l'avenir » est ainsi, en un certain sens, la continuation et l'aboutissant du drame classique.

Dès 1856 nous voyons Wagner relire avec un plaisir profond la Correspondance de Gœthe et de Schiller. « Elle m'a fait du bien, écrit-il à Liszt le 16 décembre; elle m'a vivement rappelé nos relations et m'a fait entrevoir les fruits délicieux qui, dans des circonstances plus heureuses, pourraient naître de notre action commune ». Il recommande cette lecture à son ami (Wagner à Liszt, 10 juillet 1857) Mais c'est surtout à partir de 1859, dans ses Lettres à Mathilde Wesendonck[1], que nous rencontrons la trace d'un commerce plus assidu et plus intime avec Schiller. Il lit la biographie de Palleske qui ravive son admiration pour le grand poète (104-168). Il se plonge dans les lettres à Lotte dont l'humour l'enchante (133 ss.). Il trouve dans Schiller « bien des choses qui l'ont saisi et ému » (172). Il relit ses œuvres, notamment *Don Carlos* et *Jeanne d'Arc* (193). Il le préfère presque à Gœthe : « On dirait que cet homme n'a jamais *existé*, mais n'a fait que tendre toujours vers la lumière et la chaleur spirituelles. Sa mauvaise santé ne paraît l'avoir entravé en rien : à l'époque de sa maturité il semble qu'il ait aussi été complètement exempt de grandes souffrances morales. A tous égards sa condition fut alors très supportable. Et il y avait pour lui tant de connaissances à acquérir; des connaissances qui, Kant ayant laissé régner l'obscurité sur bien des points importants, étaient bien difficiles à acquérir, surtout pour un poète qui veut aussi prendre clairement conscience de son activité. Une chose leur manquait à tous : la musique! Mais ils en avaient le besoin, ils la pressentaient. Cela se marque parfois très clairement, notamment dans la substitution si heureuse de l'opposition de poésie *plastique* et *musicale* à l'opposition de poésie *épique* et *lyrique*. Le développement de la musique a investi l'artiste d'une toute-puissance en comparaison de laquelle les poètes de cette merveilleuse époque de progrès et d'efforts inlassables apparaissent, eux et leurs œuvres, comme des dessinateurs d'esquisses. Mais pour cette raison même ils me sont étroitement apparentés, ils sont miens, car je suis leur héritier » (109). Et

1. *R. Wagner an M. Wesendonck*, 18e édit., Berlin, 1904.

peu de temps après, pendant l'automne de 1859, Wagner, sollicité par le Comité berlinois des Fêtes de Schiller de composer un hymne en l'honneur du poète, déplore que l'agitation de la vie parisienne ne lui laisse ni le temps ni le recueillement nécessaires pour écrire une œuvre de ce genre (193).

Alors que Devrient, malgré son admiration pour Schiller, regardait ses drames comme des œuvres livresques conçues en dehors des nécessités de la scène, Palleske insiste au contraire sur le caractère essentiellement populaire et allemand du drame schillérien. Rien de plus faux, selon lui, que de voir en Schiller un mandarin de lettres dédaigneux du théâtre et de l'action directe sur les masses. Malgré l'insuffisance artistique de la scène allemande et de son répertoire, il désespère si peu de l'art du théâtre que, même après *Jeanne d'Arc*, il songe à revenir à la prose pour produire des œuvres mieux appropriées au talent des acteurs et au goût du public. « Son activité théâtrale ne tend pas à ressusciter le drame exclusivement littéraire et savant, mais à concilier la poésie et la scène, les exigences idéales avec celles de la pratique [1] ». Et de même que Schiller ne dédaigna pas la collaboration du comédien, il a souhaité aussi que son drame fût vraiment national et il y a réussi, en particulier dans *Guillaume Tell*. « Il y a des œuvres en quelque sorte commandées au poète par le peuple. Ainsi les *Perses* d'Eschyle; ainsi *Tell*. L'âme allemande voulait se donner le spectacle de son affranchissement, de son meilleur moi, de sa détresse et de ses souffrances, de ses dissentiments et de son unification, de sa résistance et de sa vengeance, de ses espoirs et de sa victoire. *Tell* est un soulèvement national dans son évolution organique [2]. »

Abjurant les préjugés contre Schiller que la lecture de Devrient avait fait naître ou entretenus en lui, Wagner est prêt maintenant à saluer, comme Palleske, en Schiller un héros national, un glorieux représentant du germanisme. Ce point de vue nouveau s'affirme dans ses derniers écrits, notamment dans la *Lettre à Villot* (1860), dans l'*Art allemand et la Politique allemande* (1865) et dans *Beethoven* (1870).

1. Palleske, *Schillers Leben u. Werke*, II, 502.
2. *Id.*, 565.

On sait la direction nouvelle que prennent vers ce moment les idées de Wagner. Le problème de la réalisation du drame intégral se lie maintenant, dans son esprit, à la renaissance du germanisme et à la lutte séculaire entre le Welsche et l'Allemand. Il nous montre d'abord les nations latines, à l'époque de la première Renaissance, créant à l'imitation de l'antiquité une forme appropriée à leur génie propre et imposant cette forme à l'admiration et à l'imitation des Germains. Puis, au XVIIIe siècle, c'est une seconde renaissance, germanique cette fois, représentée en littérature par Winckelmann et Lessing, Schiller et Gœthe, en musique par Bach et Beethoven, et qui tend à émanciper l'Allemagne du joug de l'étranger, à rejeter la sujétion de la forme française, à lui opposer l'art grec bien compris, à préparer « l'avènement d'une forme d'art idéale qui, étant purement humaine et émancipée de la tyrannie de la coutume spécifiquement nationale, devra élever cette coutume même à la dignité d'une éthique purement humaine et n'obéissant qu'aux lois les plus éternelles » (VII, 94). Cette renaissance, cependant, est arrêtée au cours du XIXe siècle par un retour offensif du romanisme; les princes allemands, contaminés par le virus français, demeurent sourds aux revendications de leurs peuples et entravent le libre développement du génie allemand; l'opéra, cette caricature du drame « communiste », triomphe au théâtre devant le public blasé et corrompu qui s'y prélasse ; partout règnent l'égoïsme et le mal. Finalement pourtant, l'esprit allemand se réveille pour livrer à l'esprit français et à l'esprit juif le suprême assaut, et tend d'un même élan vers la réalisation du drame intégral et vers une régénération de l'être humain dans sa totalité.

On voit tout de suite la place que tient Schiller dans cette nouvelle Légende des siècles. Wagner honore en lui un des héros de la Renaissance allemande, un des précurseurs les plus hautement inspirés du drame intégral.

Et d'abord il est, par l'idéalisme foncier de sa nature, l'incarnation du « jeune homme allemand », de ce *deutscher Jüngling* qui méprise à la fois la morgue britannique et la sensualité parisienne, qui chante avec les chastes mélodies de Mozart et s'exalte avec la symphonie de Beethoven, qui lorsque ses princes ont tout perdu, l'Empire, le trône et l'honneur, prend les armes, rend aux peuples

opprimés leur liberté et aux princes leurs couronnes perdues; qui enfin est récompensé de ses exploits par la plus noire ingratitude, se voit traiter de Jacobin par les princes restaurés, et brutalement condamné au silence, mais qui, à travers toutes les épreuves, garde au cœur sa foi inébranlable dans l'idéal et dans le triomphe suprême du génie allemand (VIII, 35 ss.). Schiller convie ses compatriotes à s'émanciper de l'imitation étrangère, à s'efforcer vaillamment vers les tâches les plus hautes. Il leur crie :

Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung.

Lessing avait commencé le bon combat contre l'influence française au théâtre. Gœthe et Schiller, convaincus l'un et l'autre que le théâtre exerce sur toute la vie spirituelle d'une nation une influence décisive, continuent l'œuvre de Lessing, travaillent avec un inlassable courage à régénérer à la fois l'art dramatique et l'art de la scène et remportent sur ce terrain une série d'éclatantes victoires. Or dans cette lutte sainte c'est Schiller qui joue le rôle principal. On oppose d'ordinaire Schiller et Gœthe comme l'idéaliste et le réaliste. Rien de plus superficiel. — Au théâtre, l'idéaliste c'est Gœthe, qui, désespérant de son peuple et de son temps, se laisse entraîner par son génie vers des régions où le comédien allemand le contemple avec toute l'indifférence d'un Méphistophélès regardant le voile magique d'Hélène s'évanouir dans les airs comme un léger nuage. Schiller au contraire est le réaliste et le praticien qui travaille toujours en vue de la scène. « Si l'évolution de sa nature poétique résume toute la vie idéale de l'esprit allemand, la succession de ses drames résume l'histoire du théâtre allemand et de sa tentative pour s'élever jusqu'à un art à la fois idéal et populaire. » Les *Brigands* et *Fiesco* pourraient représenter les débuts du théâtre allemand, encore que ces pièces dépassent infiniment par le puissant souffle poétique qui les anime les productions grossières des « comédiens anglais ». *Kabale und Liebe*, cette peinture si réaliste et sincère de la vie bourgeoise contemporaine, est le type supérieur de ce que pouvaient produire par leur intime collaboration le poète et les acteurs du temps. Avec *Don Carlos* Schiller dépasse la sphère bourgeoise

pour s'élever dans le royaume des idées; il abandonne la prose et, par l'emploi du vers, transporte tout le drame dans une région idéale. Mais si par cette innovation il propose aux acteurs, habitués jusqu'alors à faire parler de simples bourgeois et à représentes l'existence de tous les jours, une tâche nouvelle et difficile, il ne perd pas contact du moins, comme Gœthe, avec la scène réelle. A force de patience il enseigne au comédien une diction à la fois naturelle et rythmique, sincère sans vulgarité et poétique sans affectation. Il élargit ainsi le domaine de l'art théâtral. Et dès lors, de *Wallenstein* à *Tell*, c'est une série de chefs-d'œuvre dont chacun représente une nouvelle conquête dans la terre inconnue de l'idéal (VIII, 76-81). Dans une étroite collaboration avec les artistes, dans une intime communion avec le public allemand, Schiller s'élève toujours plus haut : il anoblit l'art du théâtre en communiquant aux comédiens quelque chose de la flamme intérieure qui l'anime; il anoblit le public entier en l'initiant d'une façon vivante, par la représentation scénique, à ses idées les plus sublimes. Deux œuvres immortelles marquent le point culminant où atteint à ce moment l'esprit allemand : *Faust* et *Tell*. Dans *Faust* Gœthe a posé avec une merveilleuse ampleur le problème de la Rédemption universelle. Dans *Tell*, Schiller a mis au jour quelques-uns des éléments les plus profonds de l'âme allemande; il annonce l'aurore radieuse d'une ère nouvelle, l'avènement glorieux d'un germanisme supérieur fait de noblesse de cœur et de belle humanité (VIII, 89, 166).

Et il semble que, dans son magnifique élan vers l'idéal, Schiller ait eu comme un vague pressentiment de ce drame intégral où tend toute l'évolution de l'art. Dans une page curieuse de son *Beethoven* Wagner analyse l'instinct « musical » de l'auteur de *Tell*. Le poète, dit-il, occupe une position intermédiaire entre le peintre ou le sculpteur d'une part et le musicien de l'autre, en ce sens que par l'art conscient avec lequel il crée ses figures il se rapproche du peintre ou du sculpteur, tandis que par l'élément inconscient de son activité il est proche parent du musicien. Or, chez Gœthe, cette affinité consciente avec l'art plastique allait si loin, qu'à une certaine époque de sa carrière il put croire que son activité poétique était un expédient à l'aide duquel il se dédommageait pour une carrière manquée

de peintre. « Schiller, au contraire, était infiniment plus attiré par l'étude des profondeurs — entièrement soustraites à la perception — de la conscience de soi, de cette *chose en soi* de la philosophie kantienne, dont l'examen l'occupa tout entier pendant la période capitale de son évolution supérieure. » Les deux poètes se rencontraient cependant dans un commun pressentiment de l'essence de la musique. Mais tandis que Gœthe considérait surtout dans la musique les éléments plastiques et les rapports de symétrie par lesquels elle se rapproche de l'architecture, Schiller arrive à une conception plus profonde de la nature vraie de cet art : il devine que l'épopée se rapproche plus des arts plastiques, le drame plus de la musique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si Gœthe s'est montré supérieur dans l'épopée, Schiller, par contre, plus grand dans le drame[1]. Ils ont d'ailleurs été arrêtés l'un comme l'autre par le problème insoluble pour eux de l'union de la poésie et de la musique. Ils ont admiré, d'une part, sans en pénétrer le secret, l'art unique et inimitable de Shakespeare, qui, dans son drame foncièrement populaire et réaliste où ne se montre nul souci de la forme classique, a su faire vivre avec une prodigieuse intensité les personnages les plus sublimes de l'histoire et de la légende. Ils se sont rendu compte, d'autre part, de la valeur supérieure de l'opéra comme forme d'art, mais sans découvrir comment ils pourraient s'en servir : c'est ainsi que Schiller, tout en se passionnant sincèrement pour l'*Iphigénie à Tauris* de Gluck, n'a jamais su trouver le moyen pratique de tenter une rénovation de l'opéra[2]. Si bien que,

1. Wagner, IX, 65 s. Sur l'origine *musicale* de l'inspiration chez Schiller, voir sa lettre à Gœthe du 18 mars 1796 : « Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee. » — Sur la nature de la musique comme art d'exprimer à l'aide des sons les émotions intimes de l'âme humaine, voir les remarques que Schiller adresse à Körner le 10 mars 1795 à propos de son article *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*; cf. l'article de Schiller *Ueber Matthissons Gedichte* (*Säkular-Ausg.*, XVI, 257 ss.). Cf. aussi les vers suivants cités par Golther (*Die Musik*, IV, 15, 168) : « Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus » (*Votivtafeln*) et : « Was ahnungsvoll den Busen füllet, es spricht sich nur in meinen Tönen aus » (*Huldigung der Künste*). Voir aussi l'affirmation souvent citée de Schiller que « die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken ».

2. Schiller se plaint à diverses reprises du manque de naturel de l'opéra,

hors d'état de comprendre soit le miracle de l'art shakespearien, soit le pouvoir idéalisateur de la musique, ils en sont arrivés à se demander comment le poète *qui n'est que poète* pouvait en définitive atteindre au vrai drame. Et il semble, conclut Wagner, que ces deux grands génies aient, dans leur sincérité absolue, senti s'élever en eux certains doutes intimes sur leur vocation de dramaturges. A en juger par la variété des essais multiples qu'ils ont poussés dans toutes les directions, on serait tenté d'admettre qu'ils se sont considérés eux-mêmes comme des expérimentateurs qui cherchaient leur voie sans l'avoir encore définitivement trouvée (IX, 135 ss.).

Il est facile de voir où tend, dans l'idée de Wagner, cette apologie de Schiller. Elle n'est pas uniquement l'hommage spontané du génie au génie. Elle est aussi un plaidoyer *pro domo*. Wagner tient à montrer que son drame musical n'est pas une fantaisie individuelle, mais le produit d'une évolution plusieurs fois séculaire; il est bien

de sa frivolité, de son luxe matériel et démoralisant. Mais il constate son succès auprès du public : « Auch zu Lauchstädt sind es.... die Opern, die das Haus füllen. So herrscht das Stoffartige überall, und wer sich dem Theaterteufel einmal verschrieben hat, der muss sich auf dies Organ verstehen « (à Gœthe, 6 juillet 1802). La musique l'attire (à Gœthe, 9 mars 1798) encore qu'il confesse très franchement son « incompétence » absolue en cette matière (11 décembre 1800). Cela ne l'empêche pas, d'ailleurs, d'être touché jusqu'aux larmes par la *musique divine* de l'*Iphigénie* de Gluck (24 décembre 1800; 5 janvier 1801). Et il lui arrive dans une lettre à Gœthe souvent citée (29 décembre 1797) d'esquisser l'idéal d'un drame non plus réaliste mais *symboliste*, où la nature, au lieu d'être directement représentée, serait seulement suggérée à l'aide de moyens symboliques : « Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängniss; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.» — Et nous voyons en effet que Schiller est à diverses reprises tenté de s'essayer dans l'opéra : en 1779 il songe à écrire une *Sémélé*; plus tard à arranger en opéra l'*Obéron* de Wieland; cf. aussi la lettre à Iffland du 14 avril 1804. Mais il reste sceptique pourtant sur l'intérêt *poétique* que peut présenter un livret d'opéra (à Gœthe, 11 mai 1798; à Iffland, 14 avril 1804). — Ce n'est pas en s'associant effectivement à un musicien pour un opéra, c'est en composant des œuvres comme la *Fiancée de Messine* (où il introduit le chœur antique), ou *Guillaume Tell* (où l'élément lyrique est fort important et où il fait appel à la collaboration de Zelter, Lettre du 16 janvier 1804) que Schiller a cherché à réaliser sa conception du drame symbolique.

aise d'établir que l'œuvre d'art de l'avenir tant raillée par les contemporains n'est autre chose que l'épanouissement de certains germes qu'on trouve déjà dans la *Fiancée de Messine* ou dans *Guillaume Tell*; il est heureux de faire constater que son idéalisme artistique procède en droite ligne de l'idéalisme des grands classiques allemands. Mais cette thèse — et c'est pour cela qu'il nous a paru utile de l'exposer en détail — n'est pas simplement le paradoxe d'un novateur soucieux de se trouver des ancêtres. Elle renferme certainement une part de vérité. Je n'oserais évidemment pas affirmer que Gœthe et Schiller aient consciemment cherché, par delà l'œuvre d'art exclusivement *poétique*, l'œuvre d'art *intégrale* vers laquelle tendait Wagner en raison de la complexité de sa nature polyphone. Mais on peut néanmoins noter des analogies significatives entre Wagner et Schiller. Ils se sont faits de la création en matière d'art la même idée : ils admettent que le poète doit être « conscient dans l'inconscient » [1]. Ils ont poursuivi le même but : l'avènement d'un drame à la fois national et largement humain; ils ont prétendu l'un et l'autre faire revivre la tragédie grecque dont ils ont opposé la grandiose vérité à la pompe conventionnelle de la tragédie française; ils ont l'un et l'autre combattu le naturalisme au nom d'un art idéaliste et symboliste [2]; ils ont reconnu l'un et l'autre les inconvénients des sujets historiques [3] et les avantages des sujets légendaires ou mythiques [4]. Tous deux n'ont pas borné leurs ambitions à être des littérateurs; ils ont voulu réaliser leurs œuvres sous une forme con-

1. Rapprocher de la formule wagnérienne : « Der Dichter ist nun aber der *Wissende des Unbewussten*, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen » (IV, 128), la curieuse lettre à Gœthe du 27 mars 1801 où Schiller conclut : « Das Bewusstlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus ».

2. La principale profession de foi anti-naturaliste de Schiller se trouve dans « Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie », XVI, 118 ss., et surtout 122. Cf. aussi *Schillers Briefe*, édit. Jonas, V, 174, 241, 256 s., etc.

3. Voir les plaintes de Schiller sur les difficultés que lui cause le sujet historique dans *Wallenstein* (*Schillers Briefe*, édit. Jonas, V, 119, 121, 219, 293, etc.), ou dans *Tell* (VI, 415, VII, 65, 74).

4. Lettre de Schiller à Gœthe, 19 mars 1799 : « Neigung und Bedürfniss ziehen, mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einen bloss leidenschaftlichen und menschlichen Stoff ». Caroline de Wolzogen raconte que, le 6 mai 1805, Schiller aurait encore dit : « Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen ».

crète, devenir des praticiens du théâtre[1]; ils ont prétendu agir directement sur le public du haut de la scène, entreprendre son éducation esthétique et morale[2]. Tous deux aussi ont été des révolutionnaires ardents, persuadés de la profonde immoralité de l'état de choses présent et de la nécessité d'une régénération politique et sociale[3]. Tous deux enfin ont fait de l'art un sacerdoce et se sont persuadés que la réforme esthétique à laquelle ils travaillaient était aussi une réforme religieuse et morale de l'humanité[4]. Cela suffit, je crois, pour que, malgré d'évidentes différences, on ait le droit de placer l'un près de l'autre ces deux grands artistes et de reconnaître que Wagner pouvait faire valoir des titres sérieux lorsqu'il revendiquait pour lui l'honneur d'avoir été un continuateur authentique de la tradition classique allemande.

HENRI LICHTENBERGER,
Maître de conférences à l'Université de Paris.

1. La volonté de travailler pour le théâtre s'affirme à tout instant dans la correspondance de Schiller : V, 288; VI, 66, 82; « Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen » (161); « So hoffe ich... wenn ich das fünfzigste Jahr erreichen kann, noch unter den fruchtbaren Theaterschriftstellern einen Platz zu verdienen » (181); cf. 401 s., VII, 137 : « Ich fühle, dass ich nach und nach des theatralischen mächtig werde ».

2. Sur les efforts de Schiller pour éduquer le public, voir XVI, 118 s.; cf. *Lettres*, V, 240, etc.

3. Wagner déclare, X, 121 : « Nicht ich bin der erste, welcher unseren *Staat* für unfähig erklärte, die Kunst zu fördern; vielmehr scheint mir unser grosser *Schiller* der erste gewesen zu sein, welcher unsere Staatsverfassungen als *barbarisch* und durchaus kunstfeindlich erkannte und bezeichnete ». Sur l'analogie des idées politiques de Wagner et de Schiller, spécialement dans les Lettres sur l'*Éducation esthétique*, voir Chamberlain, *Wagner* (grande édition), 50, 125 s.

4. L'analogie entre la théorie de la régénération par l'art de Wagner et la religion esthétique de Schiller est trop évidente pour qu'il soit nécessaire d'insister longuement sur ce point. Voir aussi la curieuse lettre de Schiller à Zelter du 16 juillet 1804.

XII

SCHILLER ET HEINRICH VON STEIN

I

Dans *les Origines de l'esthétique moderne*[1] Heinrich von Stein nous donne une histoire des théories esthétiques de Boileau à Winckelmann; il traite d'abord des classiques français du XVIIe siècle, puis du naturalisme anglo-français du XVIIIe siècle, et enfin des théories esthétiques répandues en Suisse, en Italie et en Allemagne vers la même époque. Il semble à première vue que Stein se contente de faire œuvre d'historien consciencieux : il définit avec précision les théories des auteurs et analyse les influences que ces auteurs ont subies ou exercées. En ce sens, M. H. S. Chamberlain a raison de dire que ce livre est l'œuvre d'un écrivain juste et impartial qui, au lieu de bâtir un système artificiel, tient compte des singularités individuelles et des particularités nationales[2]. Mais cette impartialité n'a pas empêché Stein de manifester des préférences sentimentales. Il est déjà caractéristique que Stein, ayant à définir les qualités morales d'un auteur étranger, les oppose aux vertus de « notre grand Schiller » : c'est ainsi qu'après avoir accordé à Shaftesbury de l'enthousiasme, il ne peut se décider à employer le mot allemand « Begeisterung » : l'enthousiasme de Shaftesbury n'éveille pas en effet l'idée d'une flamme ardente comme l'enthousiasme du poète allemand : « sagen wir Begeisterung, so sehen wir ein glutvolles Aufleuchten vor uns : wie dessen etwa unser grosser Schiller fähig

1. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, Cotta, 1886.
2. H. Stewart Chamberlain und Friedrich Poske, *H. von Stein*, Leipzig und Berlin, 1903, G. H. Meyer, pp. 50-51.

war [1]. » L'enthousiasme de Shaftesbury ressemble plutôt, selon Stein, à l'un de ces souffles rafraîchissants qui viennent de la mer chasser le brouillard et la fumée de Londres, ou à cette brise qui aux beaux jours de juin apporte chaque matin à Naples, avec les parfums des fleurs du Pausilippe, la joie et la force de la vie. On peut soutenir cependant que dans ce passage Stein n'a pas eu l'intention d'exalter Schiller : il a voulu peut-être simplement distinguer l'âme allemande du sentiment anglais ou de la vie italienne; et il ne convient pas de trop insister sur la sympathie toute naturelle qu'il manifeste ici pour le « Gemüt » de sa race.

Ce qui paraît plus décisif, c'est que Stein s'est beaucoup moins préoccupé de l'originalité individuelle des auteurs ou du caractère spécial des groupes nationaux que de l'évolution générale de l'esthétique : il s'efforce d'établir qu'il y a eu progrès continu de Boileau à Winckelmann, et de la Renaissance aux classiques allemands. Les théories du classicisme français du XVIIIe siècle et du naturalisme anglais du XVIIIe siècle ne sont que des expressions encore imparfaites de l'esthétique classique allemande, dont elles ont préparé l'avènement. Stein fait l'histoire de l'esthétique française, anglaise, italienne ou suisse, en admettant que l'esthétique allemande est la conclusion logique de toute la pensée antérieure, comme Michelet admet que la Révolution française est le succès qui a couronné tout l'effort des siècles passés, ou comme Renan admet que le christianisme est la cause finale de l'histoire du peuple d'Israël. L'historien le plus impartial en apparence juge du haut de son idéal. C'est en ce sens qu'il est permis de dire que dans son histoire des origines de l'esthétique, Stein parle en admirateur de Schiller. A l'en croire, le progrès de l'esthétique au XVIIe et au XVIIIe siècle se mesure à la conscience de plus en plus nette des vérités qui seront développées dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité.*

Tout d'abord l'art ne doit pas être un vain divertissement, un jeu futile, il doit avoir une mission morale et une fonction sociale : c'est pour avoir proclamé cette dignité de l'art que le classicisme anglais est supérieur au classicisme français dont il s'inspire. [2] Stein admet

1. Stein, *Entstehung der neueren Aesthetik*, p. 157.
2. *Id.*, *ibid.*, pp. 149-150.

sans doute avec Taine l'influence de la race et du moment; en comparant Dryden à Racine, la comédie anglaise à Molière, et Hobbes à Descartes, il est aisé de constater que les différences entre l'esprit anglais et l'esprit français ont modifié le classicisme qu'on a essayé d'importer d'un pays à l'autre. De même on saisit facilement la connexion entre la révolution morale et littéraire et la révolution politique et sociale de 1688. Mais ce qui intéresse surtout Stein, c'est de voir qu'en Angleterre on commence à accorder à l'art une vertu éducative. Chez quelques Anglais, — chez Addison, Hutcheson et surtout chez Shaftesbury et Harris — apparaît cette idée que les arts ne sont pas destinés à parer les édifices, les jardins et les carrosses, bref à décorer la propriété; mais que l'art est une puissance morale qui doit créer la vraie civilisation (Kultur). Stein salue avec joie l'avènement d'une idée que les artistes allemands développeront un jour avec plus de force : Schiller, Gœthe, Wagner demanderont à l'art la forme idéale de la vie future de l'humanité. Le classicisme anglais n'est pour Stein qu'une étape dans la marche vers la patrie désirée : « Des forêts et des montagnes nous séparent encore des rivages que nous venons de signaler; nous avons d'abord à traverser une plaine, d'ailleurs fertile, qui s'étend immédiatement à nos pieds [1] ».

S'il est vrai que l'art doit avoir une mission morale et une fonction sociale, l'artiste doit mettre en relief les sentiments purement humains. C'est en ce sens qu'il y a, selon Stein, une part de vérité dans la théorie de Home, qui voit dans la nature commune de l'espèce humaine la règle suprême du goût. Des peuples qui se font la guerre, des nations qui se haïssent, admirent les mêmes œuvres d'art. L'art représente une sphère de réalité infiniment supérieure aux intérêts même les plus élevés, comme les intérêts nationaux. Si donc on part du travail artistique, comme le fait Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*, on pourra peut-être arriver à se représenter ce qui a une valeur universellement humaine. Le grand artiste montrera sous le vêtement du mythe et de l'histoire, sous le costume national ou individuel, l'âme purèment

1. Stein, *Entstehung der neueren Aesthetik*, p. 150.

humaine. Si Home ne parvient pas à donner une expression claire de cette pensée, c'est qu'il ne pense pas assez au travail créateur de l'artiste [1].

Ainsi l'esthétique naturaliste du XVIIIe siècle a entrevu deux des idées fondamentales de l'esthétique classique allemande : mais il lui a manqué le sens de deux notions capitales. C'est d'abord la notion de forme musicale. Stein nous décrit dans les deux derniers chapitres de son livre l'effort que fait l'esthétique pour arriver à dégager cette notion. Stein cherche à montrer que des impressions musicales ont modifié les théories de Baumgarten et de Webb. Même pour comprendre l'esthétique de Winckelmann, il ne faut pas oublier qu'il eut le don de la musique et qu'il s'occupa de musique dans sa jeunesse. Les Italiens aussi, Muratori, Grimaldi, ont éprouvé le besoin d'une musique plus noble, plus « philosophique » que la musique naturelle et agréable aux sens. Mais c'est encore « notre grand Schiller » qui a eu peut-être le premier le sens intime et profond de la musique. On sait que c'est une disposition musicale qui donnait naissance à ses œuvres. Quand il écrivit la *Pucelle d'Orléans*, il était sous l'impression d'une œuvre de Gluck. Schiller estimait que la puissance de la musique résidait sans doute dans son élément corporel, matériel, mais que la musique était aussi à un haut degré capable de « forme ». Pour que la musique ait cet effet esthétique, il faut qu'elle représente dans son expression des passions, non le « Pathos », mais l' « Ethos ». Il faut que la musique dans ses manifestations les hautes et les plus nobles, devienne « forme » [2].

Née d'une disposition musicale dans l'âme de l'artiste, l'œuvre d'art a une valeur métaphysique. Déjà Baumgarten paraît parfois se douter que l'intuition poétique implique une connaissance et permet de pénétrer jusqu'aux rapports profonds des choses; on trouve le germe de cette doctrine dans ses méditations et dans son Esthétique; mais il n'ose pas aller aussi loin qu'ira Schiller. « La nature, dit l'auteur de la *Fiancée de Messine* dans sa préface *sur l'usage du chœur dans la tragédie*, n'est qu'une idée de l'esprit, qui ne tombe jamais

1. Stein, *Entstehung der neueren Aesthetik*, pp. 210-211.
2. *Id.*, *ibid.*, pp. 333 et sqq. Stein cite d'après Hempel 857, 754, 413.

sous les sens. Elle est cachée sous le voile des phénomènes, mais elle n'apparaît jamais elle-même. Seul l'art de l'idéal a le privilège ou plutôt le devoir de saisir cet esprit du Tout et de l'attacher à une forme corporelle [1] ». Si Winckelmann mérite d'être considéré comme le précurseur de Gœthe et de Schiller, c'est parce qu'il a vu que l'œuvre d'art donne une haute idée de la réalité. Selon Schiller, une règle qui est à la fois subie et donnée par l'objet lui-même est la seule loi de l'art. Plus l'artiste est profond, plus son œuvre est vraie : il met la vérité à la place de la réalité ; il éveille pour ainsi dire l'âme du réel et lui prête sa voix. Cet idéalisme n'a rien de commun avec la pure rêverie, puisqu'il s'efforce d'interpréter la nature. Gœthe a exprimé la tendance commune de l'esthétique allemande : « le style repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des choses, dans la mesure où il nous est permis de la reconnaître dans des formes visibles et tangibles [2] ».

II

L'*esthétique des classiques allemands* [3] est donc le couronnement naturel et logique des *Origines de l'esthétique moderne*. Stein développe à propos de Gœthe et de Schiller les quatre thèses qu'il avait implicitement admises dans ses jugements sur l'esthétique du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Tout d'abord l'art a une mission morale et une fonction sociale. Gœthe et Schiller ne se sont vraiment rendu compte de la gravité de leur œuvre que vers 1794 et c'est le sentiment de leur responsabilité commune qui, après dix années d'hésitation, les a décidés à unir définitivement leurs efforts. L'expérience de la campagne de France avait montré à Gœthe à quel point la réalité était tragique ; il n'était plus possible de vivre en ce monde en poète désintéressé,

1. Stein, *Entstehung der neueren Aesthetik*, pp. 345-346.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 414 (Conclusion).
3. Les conférences faites par Stein à l'Université de Berlin durant l'été de 1886 ont paru d'abord dans les *Bayreuther Blätter*, X^e^ année, mai-juin 1887, sous le titre *die Aesthetik der deutschen Klassiker*. Nons citons d'après l'édition Reclam : *Gœthe und Schiller. Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker.*

« la lyre à la main ». D'autre part Schiller, au lendemain même du jour où le bonheur semblait enfin lui sourire, se trouva atteint du mal qui devait l'emporter; il s'agissait de ne plus perdre de temps. C'est ainsi que naquit, selon Stein, l'idée des *Heures*. Les meilleurs écrivains de l'Allemagne concluent une alliance, pour exercer une action plus puissante [1].

Les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité* sont le programme de l'action commune [2]. Il s'agit d'élever l'âme de l'humanité au moyen des œuvres d'art. Il semble, à première vue, que dans le tourbillon des événements, l'œuvre d'art passe inaperçue de l'humanité trop occupée de guerre, de commerce et d'industrie, comme fuit au crépuscule l'ombre que dans la compagnie bruyante un seul homme peut-être a remarquée en silence. Les miracles de notre temps se produisent dans un autre domaine que celui de l'art, dit-on non sans raison. Or tandis que tous les hommes ont comme Kant lui-même les yeux tournés vers la capitale du monde où se joue le grand drame de la Révolution, voici que de beaux esprits déclarent que l'apparence vaine importe plus que la sérieuse réalité : ils opposent Weimar à Paris. Selon Stein, ceux qui ont soutenu ce paradoxe étaient dans la bonne voie. Les droits de l'homme ont été proclamés trop tôt, puisque ce ne sont pas des hommes qui ont revendiqué et exercé ces droits, mais des tigres et des hyènes. Il fallait donc travailler d'abord à former une génération plus digne des bienfaits d'une constitution future : le poète seul fait œuvre efficace pour le salut de l'humanité. Au lieu de chercher à transformer immédiatement la réalité, il crée d'abord un monde fictif où se fera l'éducation des âmes qui modifieront ultérieurement le monde réel. Nous devons, admirer selon Stein, la grandeur silencieuse et sûre de ce programme si téméraire en apparence; Stein estime que les promenades de Gœthe et de Schiller aux bords de la Saale et de l'Ilm ont eu infiniment plus d'importance que toutes les batailles de Napoléon [3].

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, pp. 12-14.
2. *Id.*. *ibid.*, chap. v, die Briefe über ästhetische Erziehung als Programm des gemeinsamen Wirkens, pp. 43-53.
3. *Id.*, *ibid.*, p. 52.

L'objet de l'art, en effet, est ce qui est purement humain. L'artiste travaille dans un plan supérieur à toutes les catégories professionnelles et à toutes les frontières nationales. Celui qui se spécialise est un esclave en quelque mesure; seul l'homme assez libéral pour s'élever au-dessus des intérêts particuliers possède selon Schiller l' « humanité intégrale » (menschliche Ganzheit) [1]. L'Athénien était vraiment un homme parce qu'il laissait les travaux spéciaux à l'esclave, de telle sorte que, dans les conversations de l'agora, il n'était pas facile d'aborder un sujet qui n'intéressât pas à peu près également tous les assistants. L'éducation esthétique est, selon Schiller, une éducation purement humaine.

L'art qui exprime le mieux ce qui est purement humain est la musique. Aussi Schiller n'a-t-il pas négligé de faire intervenir la musique aux moments décisifs dans ses drames. Dans la *Pucelle d'Orléans*, il est vrai, cette intervention de la musique n'est pas encore essentielle, parce que Schiller se sert encore dans cette pièce de signes extérieurs, de miracles proprement dits : l'apparition du chevalier noir, les coups de tonnerre pendant l'interrogatoire, sont des manifestations de forces surnaturelles : la jeune fille qui du regard et de la voix réconcilie en pleine bataille le duc de Bourgogne avec son adversaire, avec le meurtrier de son père, a tous les esprits du ciel à son service et les chaînes les plus pesantes sont fragiles dans ses mains. C'est là une imperfection dont « notre grand poète » a eu conscience. Dans les lettres qui ont pour objet la différence entre l'épopée et le drame, Schiller se demande comment le poète moderne peut remplacer le monde des dieux et des signes, dont l'usage était permis aux époques de foi. Ici Schiller écarte les procédés artificiels et reconnaît que la sphère du merveilleux est réservée à la musique. Dans le *Guillaume Tell*, où il n'y a plus de miracles, la musique joue un grand rôle [2]. C'est grâce à la musique que Schiller a pu achever ce *Guillaume Tell* qui mérite presque le titre d'idylle. Si nous acceptons en effet les définitions que le poète a données dans son traité *sur la poésie naïve et sentimentale*, nous constatons que Schiller a écrit des satires comme les *Brigands* ou

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, p. 44.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 94.

Intrigue et Amour, des élégies comme *la Promenade* ; mais qu'il n'a pas écrit d'idylle. Il voulait en écrire une : il avait choisi comme sujet l'union d'Hercule et d'Hébé, mais il n'a pu exécuter ce projet. C'est que Schiller demandait à la poésie ce que la musique seule peut donner. Les dernières symphonies de Beethoven réalisent parfaitement ce que Schiller concevait sous le nom d'idylle. Rien ne montre mieux que cet exemple toute l'importance du classicisme allemand pour l'histoire morale de l'humanité [1].

Si l'art classique tend à la musique, c'est, selon Stein, qu'il vise à exprimer l'essence des choses. C'est là la théorie commune de Gœthe et de Schiller : c'est le programme qu'ils ont admis tous deux quand ils se sont définitivement mis d'accord. Au début Gœthe regardait surtout la nature; Schiller avait surtout souci de l'humanité. C'est ce qui explique les premiers malentendus. Quand Schiller arriva à Weimar, il y trouva cette secte gœthéenne dont il est question dans la correspondance avec Körner : réduisant à des proportions mesquines les idés du maître, ces gens se croyaient obligés de trouver l'univers dans un minéral ou dans un brin d'herbe. Quand Gœthe, d'autre part, revint d'Italie avec un idéal nouveau, il fut profondément déçu de trouver les *Brigands* dans les mains de ses amis et l'auteur de cette pièce à son foyer; il se croyait heureusement délivré du *Sturm und Drang* de sa jeunesse : la tempête revenait troubler sa sérénité. Gœthe ne fut pas mécontent d'abord de rendre à Schiller un service qui l'éloignait un peu de Weimar, et Schiller [2] éprouva un instant cette nuance singulière de reconnaissance que Brutus témoigna jadis à César. Malgré les efforts que firent Gœthe et Schiller pour se comprendre, ce désaccord subsista, car il n'était pas superficiel. Cette soumission à la nature qu'exigeait Gœthe devait paraître aux yeux de Schiller un esclavage. Quand Gœthe, en train d'achever une œuvre d'art, écrivait à Schiller, « nous voulons attendre et voir à quelle rive l'impulsion naturelle (der Genius) poussera la barque », Schiller dut hocher la tête [3]. Sans doute Gœthe ne voulait pas une imitation servile de la nature et c'est ce qu'il

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, pp. 68-69.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 12.
3. *Id.*, *ibid.*, p. 27.

montra dans son travail sur *la nature*, *la manière et le style*, qu'il envoya à Schiller : mais Schiller avait un autre idéal que le style, même entendu au sens le plus élevé : il envoya en retour à Gœthe son traité *sur le sublime*. L'humanité est, selon Schiller, supérieure à la nature, non seulement quand elle dompte les résistances, mais encore quand elle succombe sous la force. Hercule, exécutant ses douze travaux, fut grand, mais Prométhée, enchaîné sur le Caucase, fut sublime [1].

Il ne faut pas, d'autre part, envisager exclusivement l'objet de l'art; il faut partir de l'artiste : l'œuvre ne sera parfaite que si l'ouvrier est noble [2]. La beauté même d'un objet n'est que le symbole ou l'illusion de la liberté humaine; la courbe légère de l'amphore, l'élan du jeune cheval au pâturage, le vol de l'oiseau dans le ciel nous donnent le sentiment de la beauté parce que la forme y paraît triompher de la matière [3]. Nous admirons dans le monde extérieur le reflet de l'autonomie morale, l'écho de la victoire intérieure [4]. Dans son traité sur *la Grâce et la dignité* (*Über Anmut und Würde*) Schiller paraît avoir accusé son dédain pour tout ce qui ne manifeste pas la supériorité de l'homme : la grâce est la beauté de l'âme qu'on devine sous le voile transparent du mouvement; la dignité est l'effort de l'âme qui triomphe du corps; mais la beauté de la stature et le génie ne sont que des produits de la nature, bien inférieurs aux créations de l'esprit. Gœthe se sentit visé et blessé, quand il lut ces affirmations un peu tranchantes [5]. Même quand Schiller eût montré, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*, combien il tenait compte des idées de Gœthe, même quand les deux grands poètes devinrent collaborateurs, l'opposition ne disparut pas immédiatement : en 1797 ils écrivent tous deux des ballades : mais Gœthe, dans le *Pêcheur* ou le *Roi des Aunes*, montre combien la nature a de prise sur l'homme; Schiller, dans l'*Anneau de Polycrate* ou *le Gant*, raconte surtout l'histoire morale de l'humanité.

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, p. 32.
2. *Id.*, *ibid*,, p. 35.
3. *Id.*, *ibid.*, pp. 37-39.
4. *Id.*, *ibid.*, p. 41.
5. *Id.*, *ibid.*, p. 42.

L'accord se fit pourtant par des concessions réciproques. Quand les deux poètes travaillèrent en commun à la ballade sur les *Grues d'Ibycus*, ce fut Gœthe qui enseigna à Schiller la manière dont il fallait peindre les phénomènes naturels, comme le vol des oiseaux de passage; ce fut Schiller qui montra à Gœthe comment il fallait représenter les événements humains, comme la scène où les meurtriers laissent échapper le cri qui les trahit[1]. La théorie commune de Gœthe et de Schiller fut ainsi une synthèse du naturalisme de l'un et de l'idéalisme de l'autre; il suffisait, pour concilier les deux systèmes opposés, d'admettre que l'artiste, en exprimant la noblesse de l'âme humaine, prête en même temps sa voix à l'essence des choses[2]. L'artiste ne doit donc pas se borner à copier la réalité; il ne doit pas non plus opposer l'idéal au réel; il doit créer une œuvre à la fois originale et fidèle[3].

Wallenstein fut le premier essai que fit Schiller pour appliquer cette théorie. Le poète a su nous montrer d'une part le rôle de la guerre dans l'histoire de l'humanité, la grandeur démoniaque des héros, et nous donner d'autre part une image exacte du camp. Le théâtre lui a permis d'incarner des sentiments dans des figures et de représenter dans des phénomènes nettement définis l'infini intérieur[4]. *Jeanne d'Arc* est à la fois la bergère naïve et l'héroïne qui fait des miracles, la sainte et la femme. C'est le merveilleux ici qui est le vrai[5]. — Dans la *Fiancée de Messine* le chœur n'est pas un vain archaïsme; il sert à hausser le sujet du drame jusqu'au plan de la poésie[6]. — *Guillaume Tell* est le chef-d'œuvre de l'époque classique : car c'est ce drame qui donne la solution la plus parfaite du problème de la forme. Il y a une harmonie préétablie entre la nature et l'action humaine. Le calme des lacs et des montagnes est d'abord troublé comme la quiétude des pêcheurs, des pâtres et des chasseurs, mais Guillaume Tell triomphe de la tempête et tout s'apaise en Suisse. La nature collabore à l'œuvre de délivrance : les conjurés du Rütli,

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, p. 72.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 75.
3. *Id.*, *ibid.*, p. 81.
4. *Id.*, *ibid.*, pp, 82-92.
5. *Id.*, *ibid.*, pp. 93-95.
6. *Id.*, *ibid.*, p. 97.

après avoir conclu leur accord à la lueur d'un arc-en-ciel lunaire, voient enfin le soleil se lever sur les neiges éternelles. La victoire du peuple suisse sur son sol doit nous donner confiance : l'idéal de liberté est la nature, la vérité même[1]. — Le *Demetrius* devait, selon Stein, être la contre-épreuve de *Guillaume Tell.* Une entreprise humaine peut-elle réussir quand elle est contraire à la nature? Marfa, qui dans le drame représente la nature, la vérité des choses, répond : Non[2].

III

On reconnaît, à la manière dont Stein a parlé de Schiller, le disciple de Richard Wagner. Dans *les Origines de l'Esthétique moderne*, il est vrai, on ne rencontre pas souvent le nom du maître de Bayreuth; mais c'est que Stein a fait effort pour limiter son sujet au XVIIe et au XVIIIe siècle; c'est aussi sans doute un peu parce que Stein a rédigé son livre sur le conseil de Dilthey, au moment où il espérait obtenir une chaire à l'Université de Berlin; or Stein se souvenait probablement de ce qui lui était arrivé quand il avait présenté à l'Université de Halle sa thèse (Habilitationsschrift) sur *l'importance de l'élément poétique dans la philosophie de Giordano Bruno*[3] : un des examinateurs découvrit dans le manuscrit le nom de Richard Wagner; il entra dans une colère furieuse, et Stein dut remanier quatre fois son travail avant d'obtenir les suffrages de la faculté[4].

Dans l'*Esthétique des classiques*, Stein montre plus nettement qu'il s'inspire des théories de Wagner. Au moment où il oppose à l'action de la Révolution française le rêve qu'expose Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*, Stein rappelle une conversation qu'il eut avec son maître. Wagner parlait des théoriciens qui prétendent assurer le bonheur du monde : après avoir rendu justice

1. Stein, *Gœthe und Schiller,* pp. 98-106.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 108.
3. Stein, *Giordano Bruno*, nouvelle édition par F. Poske, Leipzig et Berlin, G. H. Meyer, 1900.
4. H. S. Chamberlain et F. Poske, *Heinrich von Stein*, Leipzig et Berlin, G. H. Meyer, 1903, pp. 46-49. Stein fit un cours à Halle sur Richard Wagner. M. Chamberlain croit que Stein fut le premier professeur qui ait parlé en chaire du maître de Bayreuth le 27 octobre 1881.

à leurs tentatives louables, il ajouta avec ce ton de voix bas qu'il savait rendre si saisissant : c'est notre œuvre à nous de préparer l'âme morale de l'avenir[1]. Dans la suite du même développement, Stein, pour mieux opposer l'œuvre de Gœthe et Schiller à celle de Napoléon, emprunte à Wagner la formule que l'auteur de *Tristan* avait lui-même empruntée à Schopenhauer : les victoires temporelles ne modifient que l'apparence du monde; les triomphes spirituels tiennent à l'essence des choses[2]. Le titre même du xe chapitre, où Stein parle des drames de Schiller, est la phrase où Wagner déclare que « chacun des drames de Schiller, du *Wallenstein* au *Tell*, marque une conquête dans le domaine de l'idéal inconnu ». La seule réserve que fait Stein dans son éloge de Schiller traduit autant que cet éloge même le disciple de Wagner : Schiller a, selon Stein, demandé à la poésie ce que la musique seule peut donner[3]. Il semblerait même que selon Stein, Schiller aurait eu tort de demander à l'histoire les sujets de ses drames, puisque le mythe seul peut fournir les sujets purement humains et vraiment métaphysiques que la musique de Wagner a su ranimer[4]. Ainsi les quatre thèses que Stein a soulignées dans l'esthétique de Schiller — rôle moral et social de l'art, caractère purement humain, musical et métaphysique de l'œuvre — sont les quatre thèses communes à Schiller et à Wagner. Aux yeux de Stein l'auteur de *Marie Stuart* est le plus grand précurseur de l'auteur de *Parsifal*.

C'est bien ainsi que Richard Wagner, vers la fin de sa vie, à l'époque où Stein fut reçu dans son intimité, considérait Schiller. Le temps était loin où l'auteur d'*Opéra et Drame* avait été si sévère pour les classiques allemands. Wagner ne reprochait plus à Schiller son oscillation impuissante entre le ciel de l'idéal antique et la terre de la réalité moderne[5]. Peu à peu il avait cessé d'opposer comme une nouveauté révolutionnaire son œuvre à l'œuvre de l'ancien régime esthétique, et il s'était efforcé de souligner plutôt les traits

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, p. 50.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 52.
3. *Id.*, *ibid.*, pp. 69 et 105.
4. Stein, *Vorlesungen über Aesthetik*, Stuttgart, Cotta, 1897, pp. 124 et 136.
5. R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3e éd., Leipzig, Fritzsch, 1898, t. IV, p. 23-27.

qui lui assuraient l'héritage de la tradition classique allemande. Il est facile de suivre dans les traités successifs et dans la correspondance de Wagner la marche de cette conversion ; certaines circonstances accidentelles, comme la célébration du centenaire de Schiller en 1859, ou les représentations de la Ristori, ont sans doute contribué à l'accélérer ; en outre les séjours de Wagner en Suisse, ses pèlerinages aux sites historiques ou légendaires du lac des Quatre-Cantons ont certainement réveillé sa sympathie pour l'auteur de *Guillaume Tell* ; mais ce sont surtout des causes générales qui ont modifié toute l'orientation de la pensée de Wagner, qui l'ont obligé à changer son attitude vis-à-vis des classiques. Dans sa dernière période, Wagner a accusé le caractère national et plus encore peut-être le caractère religieux, sinon chrétien, de son œuvre. Il a essayé de montrer et surtout de persuader à son protecteur, le roi de Bavière, que les destinées de l'art allemand sont intimement liées à celles de la politique allemande ; la lutte des drames allemands de Wagner contre les opéras plus ou moins étrangers ne serait que la suite de la lutte engagée entre les drames allemands de Schiller et les mélodrames tsaristes de Kotzebue, c'est-à-dire un épisode de la guerre pour l'indépendance de l'Allemagne [1]. Schiller devient donc, aux yeux de Wagner, comme aux yeux de toute l'Allemagne à cette époque, le champion classique de la cause nationale.

D'autre part, Wagner avait la prétention de sauver, au moyen de l'art, l'essence de la religion. Il prit naturellement comme texte de son traité *sur la religion et l'art* la phrase où Schiller déclare que la religion chrétienne contient virtuellement l'idéal [2]. Schiller lui paraissait plus chrétien que Gœthe : ce grand païen de Gœthe mettait en effet en doute l'existence du Christ, mais admettait le bon Dieu, tout en se réservant de le découvrir à sa manière dans la nature. Wagner semble même faire remonter à Gœthe la responsabilité première des doctrines matérialistes de *Force et Matière* [3] et il oppose Gœthe à Schopenhauer. Cette opposition eût sans doute un peu étonné le philosophe qui admirait le génie de Gœthe, mais elle

1. R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 1898, t. VIII, pp. 80-81.
2. *Id.*, *ibid.*, t. X, p. 211.
3. *Id.*, *ibid.*, t. X, pp. 256-257.

n'est paradoxale qu'en apparence, et elle permet de mieux comprendre la sympathie de Wagner pour Schiller. C'est au fond l'opposition du paganisme et du christianisme. C'est la même opposition que Stein a mise en relief dans ses études sur l'esthétique des classiques, et c'est pourquoi Stein, malgré tous ses efforts pour être impartial et pour maintenir sur un même piédestal les statues, fraternellement jointes, des deux Dioscures de la poésie allemande, ne peut se défendre de préférer Schiller : il se demande pourquoi Gœthe n'a pas réussi à achever le *Demetrius* et il répond en citant le mot où Schiller déclarait qu'il ne pouvait rien produire sans y mettre tout son cœur : « ich kann nichts ohne Innigkeit produzieren »[1]. Il semble bien que, dans la pensée de Schiller, ce mot « Innigkeit » s'opposât surtout à la virtuosité de l'artiste qui demeure indifférent à son travail. Schiller ne pouvait pas produire sans s'intéresser sincèrement à son œuvre. Mais Stein donne à ce mot un sens plus précis : il y voit un caractère profondément personnel de la création poétique de Schiller et nous comprendrons mieux ce qu'il veut dire en nous reportant au passage de ses *Conférences sur l'esthétique* où il définit le caractère chrétien dans l'art[2]. « L'art, non le dogme, est la vraie expression de l'esprit chrétien... La Madone sixtine, le saint Antoine de Murillo, les martyrs de Ribera, la « Passion selon saint Mathieu » de Bach, en dépit de leurs différences, ont le même caractère fondamental, le même sentiment profond, la même chaleur intérieure : « Kraft der Innigkeit ». C'est cette « Innigkeit », cette tendresse intime, chrétienne et presque mystique, que Stein retrouvait dans Schiller comme dans Wagner. La phrase où Schiller déclare que « le christianisme est la seule religion esthétique » est citée par Stein comme par Wagner, et ce mot que Wagner appelait déjà « la belle expression de Schiller » est pour Stein « une parole merveilleuse[3] ».

1. Stein, *Gœthe und Schiller*, Leipzig, Reclam, p. 109.
2. Stein, *Vorlesungen über Aesthetik*, Stuttgart, Cotta, 1789, pp. 140-142.
3. R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 1898, t. X, p. 258, et Stein, *Gœthe und Schiller*, Reclam, Leipzig, p. 38.

IV

Il resterait à montrer comment Stein s'est inspiré de Schiller, non seulement dans ses ouvrages d'esthétique, mais encore dans ses œuvres d'art. Qu'il suffise d'indiquer ici que dans le dialogue dramatique où Stein discute la valeur morale de l'acte de Karl Ludwig Sand, le meurtrier de Kotzebue et son contradicteur invoquent tous deux l'autorité de Schiller. Sand affirme que c'est l'exemple de Guillaume Tell qui l'a poussé; le peintre Martin affirme que Schiller a fait œuvre plus féconde et plus révolutionnaire en écrivant ses drames que s'il avait attenté à la vie du duc de Würtemberg[1].

Il convient enfin de dire que Schiller a été aux yeux de Stein, non seulement un maître, mais encore un saint qui lui a donné l'exemple du martyre. Dans sa vie si courte et sans cesse abrégée par le pressentiment croissant d'une fin prochaine, Stein s'est inspiré de la fierté du poète qui sut souffrir et travailler librement jusqu'au jour de la mort prématurée : Stein savait que ses jours étaient comptés : « Je ne puis m'empêcher de croire que l'une des Destinées m'a rendu visite et m'a averti de me hâter[2] ». Il s'agissait pour lui, comme pour Schiller, de sauver du feu ce qui méritait de ne pas périr dans l'incendie, car il avait comme Schiller « regardé la mort dans les yeux[3] ». Un masque de Schiller fut le cadeau que Stein reçut de sa « patrie de Bayreuth » pour les étrennes de l'année où il mourut. « Quand j'eus reçu le masque de Schiller et que je le considérai, il me sembla qu'il m'apportait la révélation la plus précise : j'énoncerai à peu près ainsi la parole que j'entendis : il est bon de persévérer malgré tout; il vaut la peine de lutter jusqu'au bout. Ces traits affermis par la souffrance ont une autorité indiscutable : ce qui est représenté, acquis et gagné par une telle vie, c'est une valeur absolue dont nous ne pourrions avoir autrement aucune idée distincte... Je regarde de nouveau les traits de Schiller,

1. H. v. Stein, *Aus dem Nachlass*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888, pp. 112-136.
2. Ce pressentiment se trouve exprimé dans la première œuvre de Stein. *Die Ideale des Materialismus* que Stein publia en 1878 à l'âge de 21 ans. Cité par H. S. Chamberlain, *H. von Stein*, Leipzig et Berlin, G. H. Meyer, 1903, p. 31.
3. Stein, *Gœthe und Schiller*, p. 14.

et il me semble qu'ils crient plus instamment que jamais : le caractère précis de la souffrance qui est constamment exigée d'une âme est l'essence de cette âme, qui ne peut réaliser sa valeur intime que grâce à cette souffrance précisément. » A Pâques, Stein retourna à Bayreuth. Après son retour, il écrivait : « Des pensées d'un sérieux profond furent mes compagnes de voyage. Sérieuses jusqu'à la tristesse, mais nullement découragées. Tous les phénomènes de la vie apparaissent si dénués de miséricorde ! Que nous reste-t-il sinon d'être également dans une certaine mesure impitoyables, c'est-à-dire de devenir assurés, fermes et forts. L'amour est aussi dur que l'enfer, disent les mystiques[1]. » Deux mois après, le 20 juin 1887, Heinrich von Stein mourut, à l'âge de trente ans, dans un hôpital de Berlin.

ALBERT LÉVY,
Maître de conférences à l'Université de Nancy.

1. Les deux dernières citations sont empruntées à l'article que *Franz Servaës* consacra en 1890 à H. v. Stein. Cf. *Vossische Zeitung*, Sonntags-Beilagen, nos 24 et 25, 15 et 22 juin 1890.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos v

I. Charles Schmidt.
Le « sieur Giller », citoyen français. 1

II. André Fauconnet.
Le pessimisme de Schiller 7

III. Charles Andler.
De deux sources médiévales de la *Fiancée de Messine* 25

IV. Xavier Léon.
Schiller et Fichte 41

V. E. Spenlé.
Schiller et Novalis 94

VI. Fernand Baldensperger.
Schiller et Camille Jordan 116

VII. J. Dresch.
Schiller et la Jeune Allemagne. 131

VIII. A. Tibal.
Schiller et Hebbel 152

IX. Auguste Ehrhard.
Schiller et l'Autriche. 170

X. Mme I. Talayrach d'Eckardt.
Schiller et Friedrich-Albert Lange. 185

XI. Henri Lichtenberger.
Schiller jugé par Richard Wagner. 198

XII. Albert Lévy.
Schiller et Heinrich von Stein. 213

1361-05. — Coulommiers. — Imp. Paul Brodard. — 11-05.